

Augsburger Volkskundliche Nachrichten

Komische Typen gestern und heute

Ein Beitrag zu Geschichte, Komik und
Aktualität der *commedia dell'arte*

von Martina Kassler

Die Kunst der Unterhaltung

Die Welt des Zirkus in heutiger Zeit

von Stefanie Dorffmeister

Von der gestohlenen Großmutter bis zum Huhn mit dem Gipsbein

Zur Kategorisierung moderner Sagen

von Michaela Schwegler

Ausstellungen

Publikationen

Veranstaltungskalender

Herausgeberin

Prof. Dr. Sabine Doering-Manteuffel

Redaktionsleitung

Dr. Michaela Schwegler

Redaktion

Stefanie Dorffmeister, Diana Moraru

Anschrift der Redaktion

Fach Volkskunde

Universität Augsburg · Universitätsstraße 2 · 86135 Augsburg

Tel.: (08 21) 5 98-55 47 · Fax.: (08 21) 5 98-55 01

E-mail: Sabine.Doering-Manteuffel@Phil.Uni-Augsburg.DE

Die Augsburger Volkskunde im Internet

http://www.Phil.Uni-Augsburg.DE/phil2/faecher/kl_faech/Volksk.htm

Druck

Maro-Druck · Riedingerstraße 24 · 86153 Augsburg

ISSN-Nr. 0948-4299

***Gefördert
durch die***

Stadtparkasse Augsburg



Ihr leistungsstarker Partner

Die Augsburger Volkskundlichen Nachrichten erscheinen im Selbstverlag. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Datenträger sowie Fotos übernehmen die Redaktion bzw. die Herausgeber keinerlei Haftung. Die Zustimmung zum Abdruck wird vorausgesetzt. Eine Haftung für die Richtigkeit der Veröffentlichungen kann trotz sorgfältiger Prüfung der Redaktion vom Herausgeber nicht übernommen werden. Die gewerbliche Nutzung ist nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers zulässig. Das Urheberrecht für veröffentlichte Manuskripte liegt ausschließlich beim Herausgeber. Nachdruck sowie Vervielfältigung, auch auszugsweise, oder sonstige Verwertung von Texten nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers. Namentlich gekennzeichnete Texte geben nicht in jedem Fall die Meinung der Herausgeberin oder der Redaktion wieder.

Liebe Freunde der Volkskunde!

Wir alle sind wohl im Moment von den Ereignissen der Weltgeschichte bewegt. Da nehmen sich die kleinen Sorgen, die wir im Alltagsbetrieb der Hochschule erfahren, vergleichsweise gering aus. Ich will Ihnen einmal mehr in diesem Herbst einen kurzen Bericht von den Themen geben, die uns hier umtreiben und beschäftigen.

Die Studierendenzahlen steigen, und zwar in erheblichem Maße. Unsere Proseminare sind überfüllt. Es sind vor allem Anfänger, Erstsemester, die den Weg in die Volkskunde finden. Das gilt ganz generell für die Geisteswissenschaften in Augsburg, und eigentlich ist es eine erfreuliche Sache. Nun stehen wir aber vor neuen Anforderungen, müssen umplanen und improvisieren, zumal wir eine ganze Menge Hauptfachstudenten haben. Die Studierenden sind motiviert, zum Teil kommen sie aus Disziplinen wie Betriebswirtschaft und Jura zu uns gewandert, man wird abwarten müssen, ob dieser Trend anhält. Jedenfalls war das eine echte Überraschung, als wir feststellen mußten, daß unsere Lehrveranstaltungen von bis zu 60 Anfängern besucht werden.

Unsere Forschungsaktivitäten laufen im gewohnten Stil. Es hat sich eine kleine Arbeitsgruppe zum Themenfeld „Mobile Künste“ unter der Leitung von Dr. Michaela Schwegler und Martina Kassler gebildet, die in den kommenden Jahren hier ihren Schwerpunkt bilden wollen. Das geht vor allem auch zurück auf die gute Zusammenarbeit mit der Augsburger Puppenkiste und dem neuen Museum „Die Kiste“. Dieses Thema zieht Studierende an, und wir haben deshalb für das vorliegende Heft einen kleinen Akzent auf die Schaustellerei im weitesten Sinne gesetzt. Uns geht es vor allem um eine historische Dimension, indem mobile Künstler auch als Medien betrachtet werden sollen, die ein Teil des frühneuzeitlichen Nachrichtenwesens darstellten. Es gibt erstaunlich viele Materialien zu diesem Schwerpunkt.

Nicole Stieb wird in das Graduiertenkolleg „Wissensfelder der Neuzeit“ mit einem Forschungsprojekt über das Augsburger Zeitungswesen des 18. Jahrhunderts aufgenommen werden. Sie erarbeitet eine vergleichende Studie über die Debatte um „Vaterland“ und „Nation“ in der katholischen und protestantischen Presse jener Zeit. Katharina Frieb, die von Passau nach Augsburg mit einem Dissertationsvorhaben über die Visitationsprotokolle der

Oberpfalz im 16. Jahrhundert gewechselt hatte, wird ihre Arbeit Anfang des Jahres abschließen können. Nicole Stieb folgt ihr dann im Graduiertenkolleg nach.

Der Tagungsband „Pressewesen der Aufklärung“ ist fertig und wird voraussichtlich im Dezember im Akademieverlag erscheinen. Er geht auf eine Tagung im Augsburger Mozarthaus gemeinsam mit Prof. Wolfgang Wüst und Dr. Josef Mancal zurück. Wir hoffen, mit diesem Band einen Beitrag nicht nur zur Augsburger Presseforschung leisten zu können, die ja oftmals ein wenig stiefmütterlich von der Forschung behandelt wird. Ich hatte diesen Band bereits im vergangenen Heft angekündigt, aber der Druck hat sich leider um ein paar Monate verzögert.

Unsere diesjährige Exkursion führt uns nach Bremen, wir wollen uns einmal fernab vom Alpenrand mit Themen aus der Seefahrt und der Stadtgeschichte befassen und werden das dortige Puppentheater besuchen. Sicherlich wird das ein spannendes Ereignis werden.

Auf Hochtouren laufen die Vorbereitungen zum Kongreß „Erzählen zwischen den Kulturen“. Frau Prof. Wienker-Piepho hat eine ganze Reihe hochrangiger Referenten für diese Tagung, die im kommenden September im St. Ulrichhaus stattfinden wird, gewinnen können. Die Veranstaltung wird sicherlich zu den volkskundlichen Highlights des nächsten Jahres zählen, und es sei an dieser Stelle schon einmal ganz herzlich auch die interessierte Öffentlichkeit dazu eingeladen. Das genaue Programm werden wir im nächsten Heft präsentieren, es kann aber auch bei uns erfragt werden. Hinter den Kulissen wird jedenfalls eifrig daran gearbeitet.

Ansonsten läuft hier in Augsburg alles seinen Gang. Im Moment ist die Situation eher ruhig, und es haben sich manche Probleme gelegt, die uns in den Vorjahren noch Kopfzerbrechen bereitet haben. Das gibt Zeit, neue Projekte in Angriff zu nehmen. Weiter fortgeschritten ist auch das Vorhaben von Dr. Uli Otto über die „Lieder der Napoleonzeit“, wir werden in einem der nächsten Hefte einmal einen ausführlichen Bericht dazu veröffentlichen, denn es mag sein, daß manch ein Liedsammler in Stadt und Land durchaus noch über unbekannte Materialien verfügt, die er dem Projekt überlassen könnte. Das Thema Lied wird ja in der Volkskunde heute etwas vernachlässigt, deshalb sind solche Forschungsinseln für uns besonders wichtig. Schließlich kann sich das Fach hier ganz besonders gut mit eigenen Fragestellungen profilieren. Solche Forschungen stoßen immer wieder auf öffentliches Interesse und lassen sich gut mit anderen Disziplinen vernetzen. Und das ist heute mehr und mehr gefragt. Allerdings macht das nur Sinn,

wenn man selbstbewußt und mit eigenen Untersuchungen in diese interdisziplinäre Zusammenarbeit eintreten kann. Wir bemühen uns darum, dies durch einen sehr engen Dialog zwischen Forschung und Lehre zu gewährleisten. Manchmal dauert es Jahre, bis sich eine tragfähige Arbeitsgruppe oder ein interessantes Thema herauskristallisiert hat. Aber gerade diese Auseinandersetzungen halten die Forschung lebendig und bieten eine gute Plattform für die Wirkung der Universität nach außen. In diesem Heft finden Sie in gewohnter Aufmachung Aufsätze, kleine Beiträge und den Veranstaltungskalender, der wieder auf die Advents- und Weihnachtszeit zugeschnitten ist. Wir danken allen, die uns so regelmäßig mit Informationen versorgen, die wir gerne an unsere Leser weitergeben.

Es grüßt Sie in der Vorweihnachtszeit aus Augsburg
Ihre

Jelke Döling-Mantuffel

AUFSÄTZE

Komische Typen – gestern und heute

Ein Beitrag zu Geschichte, Komik und Aktualität der *commedia dell'arte*
von Martina Kassler 6

Die Kunst der Unterhaltung

Die Welt des Zirkus in heutiger Zeit
von Stefanie Dorffmeister 27

Von der gestohlenen Großmutter bis zum Huhn mit dem Gipsbein

Zur Kategorisierung moderner Sagen
von Michaela Schwegler 51

AUSSTELLUNGEN

Born in Europe

Ein Ausstellungsprojekt der Staatlichen Museen zu Berlin 61

„Schöne Damen, edle Herrn, Wickelkind und Weihnachtsstern“.

Bilderschatz auf historischen Gebäckmodellen
Eine Ausstellung des Deutschen Brotmuseums Ulm 63

PUBLIKATIONEN

Märkte in Stadt und Dorf

besprochen von Sabine Doering-Manteuffel 68

Radfahrervereine in der bayerischen Provinz

besprochen von Uli Otto 70

Das Regensburger Variété-Theater Velodrom

besprochen von Uli Otto 73

Ehe- und Partnerschaftsvorstellungen von 1948–1996

besprochen von Michaela Schwegler 76

Blicke auf das Ries

besprochen von Michaela Schwegler 80

Wilderer im Zeitalter der Französischen Revolution <i>besprochen von Herbert Riepl</i>	83
„Vom Wandel des Schwarzwaldbildes – Auf den Spuren von Hans Retzlaff“ (SWR 1999) Eine Besprechung mit dem Filmautor Walter Dehnert <i>von Robert Wittmann</i>	87
Neu bei 54 <i>vorgestellt von Gerda Schurrer</i>	102
VERANSTALTUNGSKALENDER	105

Komische Typen – gestern und heute

Ein Beitrag zu Geschichte, Komik und Aktualität der *commedia dell'arte*

von Martina Kassler

Die Grundbegriffe der *commedia dell'arte*

Die *commedia dell'arte* ist auch bekannt unter den Namen *commedia a soggetto* oder *commedia all'improvviso*. Jede dieser Bezeichnungen läßt auf eine der Besonderheiten dieser Theaterform schließen. Das Wort *commedia* steht sowohl für Komödie als auch für Theater. *Dell'arte* bedeutet, daß diese Form von Berufsschauspielern aufgeführt wurde, im Gegensatz zum gelehrten Theater der damaligen Zeit, der *commedia erudita*, deren Schauspieler ausschließlich Laien waren. Die Stücke wurden improvisiert (*all'improvviso*), und der Spielverlauf wurde nur anhand eines kleinen Szenariums in groben Zügen festgeschrieben.¹

Canavaccio, *scenario* oder *soggetto* heißt das Gerüst der Handlung, welches hinter der Bühne aufgehängt wurde. Aus diesem konnten die Schauspieler den Inhalt des Stückes und ihre Auftritte auf der Bühne entnehmen. Das *scenario* besteht aus drei Akten, die jeweils in mehrere Szenen unterteilt sind. Die Spannung soll vor allem am Anfang und am Ende eines Aktes ihren Höhepunkt erreichen, um das Publikum über die Pausen hinweg an das Geschehen zu fesseln, und sich stetig steigern, bis sich am Ende des dritten Aktes alles zum Guten wendet. Die Handlung dreht sich meistens um das Schicksal zweier Verliebter, die nicht heiraten können, da andere Personen dieser Verbindung im Wege stehen. Die gesponnenen Intrigen bringen die Zuschauer zum Lachen und führen schließlich zu einem glücklichen Ende für alle Beteiligten. Die Ideen zu den Stücken wurden den Novellen der Renaissance, den Volksbüchern des Mittelalters, den antiken Komödien und den Berichten historischer Ereignisse entnommen.

Für die Aufführung eines Stückes waren zwei Voraussetzungen nötig: Erstens mußten die für die *commedia dell'arte* obligatorischen Figuren auftreten und zweitens mußte genügend Platz für die Improvisation vorhanden sein.² Im Kampf ums Überleben und im Streben nach Glück mußten die Figuren Wendigkeit, List, Tapferkeit und Tüchtigkeit zeigen, um an ihr Ziel zu gelangen. Sie vertraten dabei immer feste Rollen, d.h. sie stellten ihr Leben

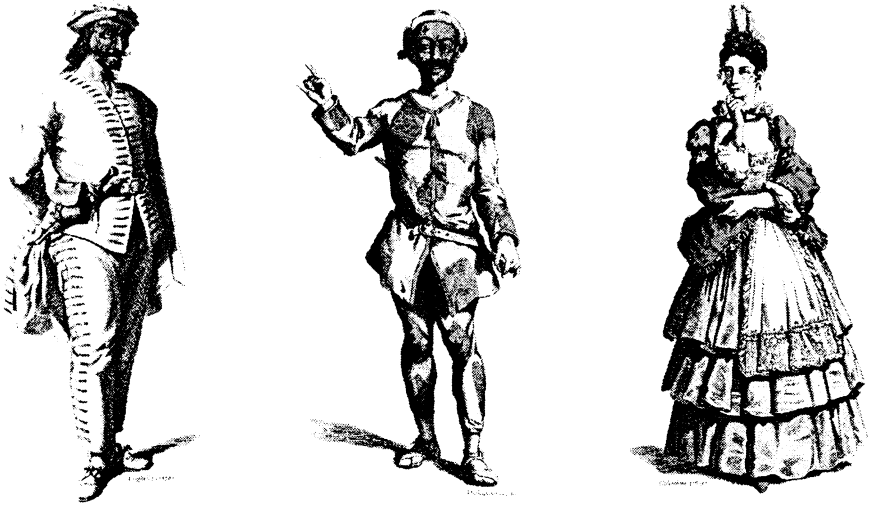
lang nur eine Figur dar, die sie perfekt beherrschten. Neu an dieser Theaterform war, daß Frauenrollen auch von Frauen verkörpert wurden. Selbst die komischen weiblichen Typen durften von ihnen gespielt werden.³ Die *commedia dell'arte* brachte Lebensfreude, Realismus und Volkstümlichkeit auf die Bühne. Die Buffonerie, das Spiel mit Streichen und Witzen, war das herausragende Merkmal jeder Inszenierung und selbst bei den tragischen und pastoralen Stoffen präsent.⁴

Die Typen der *commedia dell'arte*

Zu den festgelegten Typen der *commedia dell'arte* zählen die sogenannten Masken, die Alten *Pantalone* und *Dottore*, die *Zanni* (Diener) und der *Capitano*. Neben diesen bilden die Verliebten (*Innamorati*) einen unabänderlichen Bestandteil der Besetzung.

Zu den bekanntesten Figuren der *commedia dell'arte* zählen die Dienerfiguren. Die *Zanni* sind Träger der Intrige, erst durch sie entsteht aus einer einfachen Geschichte ein verwirrtes Lustspiel. Der erste *Zanni* stellt den aktiven Teil des Dienerpaares dar. Er zeichnet sich aus durch Grobheit, Unanständigkeit, Geschicktheit, Schnelligkeit und Hinterlist. Er initiiert die Intrige und benötigt dazu meist den zweiten *Zanni*, der sich durch Naivität, passives Verhalten, Primitivität und Leichtgläubigkeit als Spielball des ersten *Zanni* ausnutzen läßt. Beide Dienergestalten sind von niederem gesellschaftlichem Ansehen, unterscheiden sich aber in ihrer Herkunft. Der erste *Zanni* stammt aus der Oberstadt, der zweite aus der Unterstadt Bergamos, wobei ihre Eigenschaften jeweils ein Spiegelbild der Bewohner des jeweiligen Stadtteils darstellen. Die Sympathie des Publikums gehört meistens dem ersten *Zanni*, der durch sein listiges Verhalten seine über ihm stehenden Herren ausstechen kann. Die *Zanni* sind unter vielen Namen bekannt; der erste kann *Brighella*, *Scapino*, *Mezzetino*, *Flautino*, *Coviello* oder *Pedrolino*, der zweite *Arlecchino*, *Truffaldino*, *Bagattino* oder *Fritellino* heißen.⁵

Zu den beiden *Zanni* gesellt sich meist eine weibliche Dienerfigur, *Colombina*, die auch *Fantesca*, *Zagna*, *Smeraldina* oder *Servetta* genannt wird. Auch sie ist von bäuerlicher Herkunft und kann verschiedene Kostüme tragen. Wie alle Frauenrollen in der *commedia dell'arte* tritt sie ohne Maske auf. Die Magd ist sowohl lustig als auch listig. Sie herrscht in der Küche oder ist als Kammerzofe beschäftigt und nimmt als treue Dienerin ihrer Herrin aktiv an der Intrige teil.⁹



Brighella⁶ (links), Arlecchino⁷ (Mitte) und Colombina⁸ (rechts)

Innerhalb der Gruppe der Alten, der sogenannten *Vecchi*, verkörpert *Pantalone* den Bürger der Republik Venedig. Von Beruf ist er meistens Kaufmann und auch als solcher gekleidet. Die überschmalen aber sinnlichen Lippen lassen einerseits auf seine ausgeprägte Charaktereigenschaft des Geizes und andererseits auf sein übertriebenes Liebesverlangen schließen. Er sieht sich selbst als Weltkenner und Autoritätsperson und wird aufgrund seiner Streitsucht immer wieder in Prügeleien verwickelt.¹⁰

Neben *Pantalone* verkörpert *Dottore Graziano* einen weiteren Alten. Er stammt aus Bologna und ist dort an der berühmten Universität Doktor sämtlicher Fakultäten. Der *Dottore* ist wie ein bologneser Gelehrten gekleidet. Sein fortwährend andauernder Redestrom zeichnet ihn aus. Der *Dottore* weiß zu jedem Thema einen Vortrag zu halten, da er sowohl Philosophie, Astronomie, Astrologie als auch Jura und Medizin studiert hat. Er ist Diplomat, Schriftgelehrter und Mediziner zugleich und mischt in seine Reden jede Menge Zitate, die meist mit verdrehten und verkehrten lateinischen Wörtern gespickt sind (Makkaronisprache). Oft wird er zum Opfer der Streiche der *Zanni*.¹³



Dottore¹¹ (links) und Pantalone¹² (rechts)

Die beide Alten sind von den Eigenschaften Geiz, Eitelkeit und der Suche nach Liebschaften geprägt und trotz ihrer Gemeinsamkeiten liegen sie meistens im Streit, während ihre Kinder das verliebte Paar verkörpern.¹⁴

Das Stereotyp des Spaniers schlechthin stellt der *Capitano* dar.¹⁵ Er ändert seinen Namen, seine Herkunft und seine Kleidung je nach Zeit. Er paßt sich der jeweils überlegenen Militärmacht Italiens an und kann sowohl Spanier als auch Franzose sein. Mit ihm wird die Auflehnung der Italiener gegen die Unterdrückungen der Fremdherrschaft sichtbar. Ein Requisit hat er immer dabei, nämlich sein übergroßes Schwert, mit dem er kaum kämpfen kann. Er ist ein Held, alle zittern vor seinem Auftreten und seiner Stimme und er besitzt die größten Schätze der Welt, sofern man ihm Glauben schenkt. In Wahrheit ist er ein Feigling und ein armer Hungerleider, der sogar den *Zannis* das Essen wegnimmt und sich dafür verprügeln läßt.¹⁷ Seine Eigenschaften sind Hochmut, Habgier, Grausamkeit und Prahlucht sowie ausgeprägte Feigheit.¹⁸



Capitano¹⁶

Neben den genannten, der Komik verpflichteten Figuren stehen die *Innamorati*, die Verliebten. Meistens sind es die Kinder von *Pantalone* und *Dottore*, denen die Heirat versagt bleibt, weil sie anderen versprochen wurden oder die Väter miteinander im Streit liegen. Die *Innamorati* tragen keine Masken, ihre Kleidung ist der jeweiligen Mode angepaßt, und sie unterhalten sich in reinem Toskanisch. Bei den Liebeserklärungen bedienen sie sich des öfteren Zitaten aus der Literatur, vor allem aus den Werken Petrarcas. Das verliebte junge Mädchen heißt *Isabella*, *Flavia*, *Lucretia*, *Rosaura* oder *Lucia*, ihr Liebhaber *Flavio*, *Ottavio*, *Silvio*, *Lelio*, *Orazio* oder *Leandro*.²⁰

All diese *tipi fissi*, also die festgelegten Typen, sind laut Max J. Wolff „[...] uralte und Gemeingut der Komik in allen Ländern und zu allen Zeiten. Schon Aristoteles kennt den Typus der Dummköpfe, der Schelme und der Prahlhänse. Es ist selbstverständlich, daß sie auch in der *commedia dell'arte* vorkommen, denn ohne sie ist eine Komik, gleichgültig ob in dramatischer oder erzählender Form, nicht denkbar.“²¹



*Innamorati*¹⁹

Nicht nur bei der historischen Untersuchung trifft man auf diese Typen, sondern auch das heutige komische Schauspiel verwendet die festgelegten Charaktere, die in unserer Zeit vielleicht andere Varianten oder vielseitigere Charakterzüge aufweisen, im Grunde aber auf die beschriebenen *tipi fissi* zurückgeführt werden können.

Die geschichtliche Entwicklung der *commedia dell'arte*

Bezüglich des Ursprungs der *commedia dell'arte*, den man nicht eindeutig festlegen kann, gibt es verschiedene Theorien und genauso viele Gegenargumente. Ob die *commedia all'improvviso* nun von den römischen Atellanenspielen, dem Karneval und seinen Masken abstammt oder der Popularisierung der *commedia erudita*, dem Gelehrtentheater dieser Zeit, zu verdanken ist, läßt sich jeweils nur für einzelne Elemente belegen.²²

Erste schriftliche Berichte über die *commedia dell'arte* sind seit den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts nachweisbar. Die Blütezeit wird ungefähr auf den Zeitraum von 1550 bis 1750 datiert.

Bereits 1560 fand eine Theatervorstellung in Florenz statt. 1568 war die *commedia dell'arte* über die Alpen gewandert. In München gab es eine Vorstellung anlässlich der Vermählung des bayerischen Erbprinzen, von der eine sehr gute Beschreibung existiert. Noch im selben Jahr wurde über die Truppe der *Gelosi* (1568–1604) berichtet. Die ersten *commedia dell'arte*-Spieler tauchten in der Republik Venedig und der Lombardei auf. Im Süden Italiens, vor allem in Neapel, etablierte sich diese Spielkunst ebenfalls, wenn auch die Masken Unterschiede zu denen Norditaliens aufwiesen.²³

Die berühmten Schauspielertruppen hatten ihre individuellen Typen und Schauspielerpersönlichkeiten, die sie bekannt machten. So war die Gruppe der *Gelosi*, um nur eine von ihnen genauer zu betrachten, geprägt durch das Ehepaar Andreini. Isabella Andreini, die die Rolle der Verliebten spielte, hatte eine große literarische Begabung. Ihre Sonnette übertrafen diejenigen der Dichter, weshalb sie in italienische Akademien aufgenommen wurde. Isabellas Mann Francesco Andreini war ein berühmter *Capitano Spavento*-Darsteller. Er sprach Italienisch, Französisch, Latein, Griechisch und Türkisch fließend und spielte zahlreiche Musikinstrumente. Der Sohn Giovanni Battista Andreini war Schauspieler und Komödienschreiber. Die Truppen zogen durch ganz Italien und gaben Gastspiele in München, Prag, Wien und in Frankreich. Ihr Publikum kam aus allen Sozialschichten.²⁴

Ab dem 17. Jahrhundert hatte die *commedia a soggetto* auch in Frankreich große Erfolge aufzuweisen, wo sie *Comédie italienne* genannt wurde. Ludwig der XIV. überließ den Spielern das Theater des Hôtel de Bourgogne für ihre Auftritte, das sie später mit Molière teilten. Die Volkstümlichkeit ging verloren, aber den Spott behielten sie bei, was 1697 zur Folge hatte, daß das Theater geschlossen wurde, da sich die Truppe über die Geliebte Ludwig XIV. lustig gemacht hatte, und die Schauspieler auf dem Jahrmarkt, dem *théâtre de la foire*, weiterspielen mußten.²⁶

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts sank der Stern dieser Theaterform. Das Bürgertum etablierte sich und konnte sich mit der *commedia dell'arte* nicht identifizieren.²⁷ Als Nachfolger dieser Theaterform in Italien werden meist Carlo Goldoni und Carlo Gozzi genannt. Beide hatten inzwischen den Schritt zur Schriftlichkeit gemacht. Goldoni formte die Typen in Charaktere um, verzichtete auf die Masken und gab in seinen Stücken realistische Schilderungen der Handlungsorte und der Personen. Er wollte ein belehrendes und moralisches Theater hervorbringen. Carlo Gozzi versuchte zum Teil das Spielen aus dem Stegreif zu erhalten, wählte aber als Thematik eine Märchenwelt mit Feen, Hexen und Magiern, da er glaubte, dies würde

den Bedürfnissen des Volkes eher entsprechen. Als weiteren Nachfolger betrachtet man das Wiener Volkstheater mit seiner Hauptfigur, dem Hans Wurst.²⁸ Das süditalienische Mundartentheater wird genauso mit der *commedia dell'arte* in Verbindung gebracht wie Charlie Chaplin, die Marx Brothers, Laurel und Hardy oder auch der Circusclown und das Kasperltheater. Überall wurden aber nur einzelne – meist komische – Elemente der ursprünglichen Form der *commedia a soggetto* übernommen. Da die Komik ein herausragendes Element der *commedia dell'arte* ist, soll an dieser Stelle ein genauerer Blick darauf geworfen werden.

Die komischen Bereiche der *commedia dell'arte*

Zu den komischen Bereichen der *commedia dell'arte* zählen die *tippi fissi*, die *lazzi* als typische Witze und die inhaltliche Komik.

Die Typen der *commedia dell'arte* wurden bereits an den Farben ihrer Kostüme und an ihren Masken erkannt. Der weiß-grüne *Brighella*, der schwarz-rote *Pantalone* oder der bunte und phantastische *Arlecchino* assoziierten beim Publikum gewisse Eigenschaften und Erwartungen. Aufgrund dieses Wissens konnten die Schauspieler auch auf eine hintergründige Komik hinweisen und durch Verzerrung der Realität Gesellschaftskritik mit einfließen lassen. Die Schauspieler versuchten außerdem, ihrer Maske eine eigene Ausprägung zu geben, die zu einer jeweils spezifischen Art der Komik führte und neue Lach-Effekte hervorrief.²⁹

Jeder wichtige Berufsstand der italienischen Gesellschaft wurde in einem der Typen verspottet und der Komik preisgegeben. *Pantalone*, der kauzige Kaufmann aus Venedig, der eingebildete *Dottore*, *Arlecchino*, der arme Töpel und *Brighella*, der hinterlistige Gauner, sie alle sind Teile der Buffonerie der *commedia a soggetto*.³⁰

Die Masken und ihre unterschiedlichen Dialekte sind nicht voneinander zu trennen, wobei der Gebrauch der Mundart sowohl eine komische Wirkung hervorrufen als auch den Charakter des Volkstümlichen unterstreichen soll. Dialektale Sprachunterschiede haben Italien bereits seit dem Altertum ausgezeichnet und sind bis heute noch vorhanden. Deren Anwendung und Feinheiten richteten sich nach dem jeweiligen Publikum. In der Stadt wurde mit den kleinen Unterschieden der Sprache gespielt. Auf dem Land schraubte man den Dialekt auf ein verständliches Maß herab.³¹

Das Aneinander-Vorbeireden oder das Einander-Nichtverstehen, verstärkt durch die Mundarten der einzelnen Typen, waren eines der komischen

Wirkungsmittel, ebenso wie der Kampf der Sozialschichten und damit einhergehend die Rache der „Kleinen“. Die soziale Kritik innerhalb der *commedia dell'arte* war vor allem möglich, da eine schriftliche Zensur nicht stattfinden konnte, weil die Stücke bekanntlich improvisiert wurden.³²

Nun soll der Focus auf den bekanntesten Bereich der Komik innerhalb der *commedia all'improvviso* gerichtet werden: die *lazzi*.

Diese Form des Witzes wurde als das wichtigste Mittel jeder Truppe eingesetzt, um den Unterhaltungswert für das Publikum zu steigern. Sie wurden nur selten niedergeschrieben, denn die schriftliche Festlegung barg die Gefahr, daß andere Schauspieler den Text lesen und dadurch die Idee kopieren könnten. Außerdem war der Inhalt dieser Witze oft am Rande der Legalität, und die Schauspieler konnten durch das Fehlen schriftlicher Unterlagen der Zensur entgehen. Schließlich benötigten die Masken kein Skript für ihre Rolle, die sie in- und auswendig beherrschen mußten.³³ Die *Commedia*-Schauspieler vererbten die Besonderheiten, die Dialoge, Kostüme und *lazzi* einer Maske an die nächste Generation weiter.³⁴

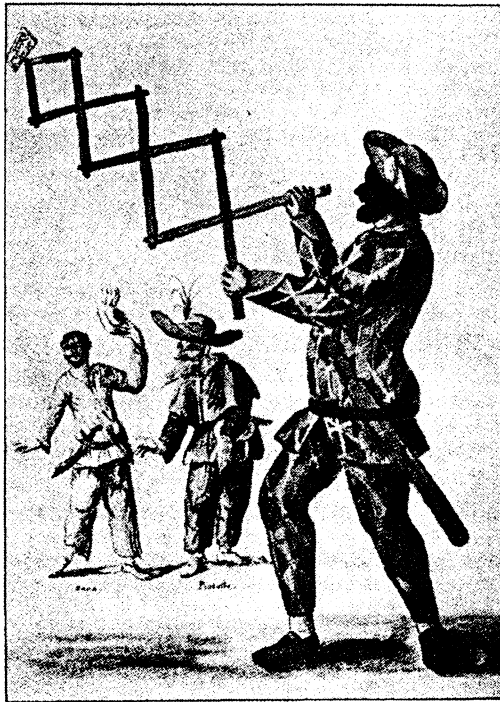
Die *lazzi* wurden in folgenden Situationen verwendet: wenn das Publikum ungeduldig und gelangweilt war, zur Steigerung der Spannung am Ende eines Aktes, wenn das Publikum wegen eines *lazzo* zur Vorstellung kam oder wenn die Aufführung eines *lazzo* im *scenario* festgeschrieben und zur Fortführung der Handlung notwendig war.³⁵

Suzanne Thérault untersuchte den *Zibaldone de Pérouse*, eine Sammlung von 22 *scenari*, die von Placido Adriani zusammengestellt wurde. Bei den darin enthaltenen 42 *lazzi* konnte das herausragende Element der Buffonerie, das fast jeden *lazzo* begleitet, festgestellt werden, ebenso wie die Bandbreite der komischen Elemente. Ein *lazzo* kann sowohl in einem einzigen zweideutigen Wort begründet sein, als auch in einem langen Dialog mit Wortspielen oder in einem kleinen mimischen Meisterwerk.³⁶

Mel Gordon hat *lazzi* aus den Jahren 1550 bis 1750 gesammelt und versucht, diese in Kategorien einzuteilen, wie zum Beispiel akrobatische und mimische *lazzi*, mit Gewalt einhergehenden *lazzi*, Essens-*lazzi* oder unlogische *lazzi*.

Bei *lazzi*, die Requisiten benutzen, verschwinden zum Beispiel Früchte, der Tisch bewegt sich oder ein Buch explodiert. Im Zickzack-*lazzo* (Paris 1688) benutzt *Arlecchino* eine verlängerbare Apparatur, um einen Brief über die Bühne zu befördern oder um die Tasche des *Dottore* wegzunehmen. In einer weiteren Kategorie können der sexuelle und skatologische *lazzo* zusammengefaßt werden. Hierzu gehören derbe Witze, den nackten Hintern ins Gesicht

eines anderen zu strecken oder das Essen mit Fäkalien zu mischen. Im *lazzo* des Nachttopfs (Bayern 1568) wird dieser vom Dienstmädchen aus dem Fenster geleert. Der Inhalt trifft auf *Pantalone*, der unter dem Fenster steht und Isabella gerade eine Liebeserklärung macht. Eine andere Sparte der *lazzi* wendet sich gegen soziale Klassenunterschiede, und sogar die



*Zickzack-lazzo*³⁷

Bühnenpraxis bzw. die Bühnendramatik selbst werden in *lazzi* verarbeitet. Gordon gibt als weitere Einteilungskriterien den Bereich des dummen, unpassenden Verhaltens und den *lazzo* der Veränderung an.

Viele *lazzi* gehören in den Bereich der Gaunerei und des Betrugs. So zum Beispiel die *lazzi* des Beschwindelns (Bayern 1576), bei denen ein Diener *Pantalone* die Geheimnisse der Liebesprache lehrt. Er bringt ihm aber nur



Liebes-lazzo³⁸

lächerliche Dinge bei, die *Pantalone* dann bei seiner Angebeteten wiederholt. Schließlich sind noch die *lazzi* zu erwähnen, die auf Wortspielen basieren.³⁹ Betrachtet man die verschiedenen Kategorien der *lazzi*, so kann man sich vorstellen, daß einige auch heute noch bei den Zuschauern Lachen hervorrufen könnten. Bei anderen scheint die Komik verloren gegangen zu sein. Ursache dafür ist ein über die Jahrhunderte verändertes Verhältnis zur Komik. Die Verschiebung der Tabubereiche, in deren Randgebiet sich der Witz bewegt, veränderte soziale Situationen und veränderter Zeitgeist lassen uns über andere Dinge lachen als die Menschen vor 400 Jahren.

Manfred Fuhrmann hat die inhaltliche Komik auf folgende Störfaktoren zurückgeführt: die physische Trennung der Hauptpersonen, das willentliche Fehlverhalten einer oder mehrerer Beteiligten, konkurrierende Pläne der Spieler und im Charakter oder Typ verankerte Eigenschaften, wie zum Beispiel Geiz oder Eitelkeit, die an der Umwelt anecken.⁴⁰

Wichtig für die Komik des Inhalts ist das Bewegungsprinzip. Es muß einerseits gewährleistet sein, daß komische Momente variiert, vervielfältigt, kombiniert und verknüpft werden können, andererseits muß die Möglichkeit bestehen, zur vernünftigen Welt zurück zu kehren. Diese Prämissen werden meist durch die Komik des Typs und durch die Gegenhandlung der vernünftigen Liebenden erfüllt.⁴¹ Oft thematisieren die Stücke den Kampf zwischen Vater und Sohn um ein hübsches Mädchen und schöpfen daraus ihre komischen Momente.

Die inhaltlichen Motive der *commedia dell'arte*-Stücke stammen zum Teil aus der populären Schwankliteratur, aber auch aus den gesammelten Novellen. Prellungsstück und Familienrührstück sind die am meisten verwendeten Inhaltskategorien, die zu allen Zeiten und in allen Ländern Komik hervorbrachten.⁴² Aber auch Stadtgespräche, Bräuche des Ortes oder Gerüchte über Persönlichkeiten wurden zur Grundlage des Spottes herangezogen, soweit die Schauspieler diese kannten.⁴³

Die inhaltliche Komik war nur möglich, weil die Schauspieler ihr Handwerk beherrschten. Sie kannten sich aus im Bereich der Rhetorik und wußten Bescheid über Fabeln, Legenden und historische Hintergründe. Bemerkenswert war außerdem ihr Repertoire an Sinnsprüchen, Rätseln, Wortspielen und Gleichnissen. Gepaart mit den bereits beschriebenen *lazzi* und der Mimik und Pantomime kam es zu Verwechslungen und Verwicklungen innerhalb des Stückes sowie zu einem unbeschreiblichen Durcheinander und Klamauk.⁴⁴

Die Aktualität der *commedia dell'arte* und ihrer Komik

Daß die *commedia all'improvviso* auch heute noch in Italien von großer Bedeutung ist, kann man nicht zuletzt dem Führer der Weltausstellung EXPO 2000 entnehmen, in dem sich Italien als Land der Ferraris, des Belcanto und der *commedia dell'arte* beschreibt. Allein die seit den 80er Jahren erschienenen Arbeiten zum Thema lassen auf eine gewisse Aktualität und ein erneut aufkommendes Interesse an dieser Theaterform schließen. Erwähnt wird immer wieder ihr Zusammenhang mit den Filmkomikern Charles Chaplin, Laurel und Hardy und den Marx Brothers.

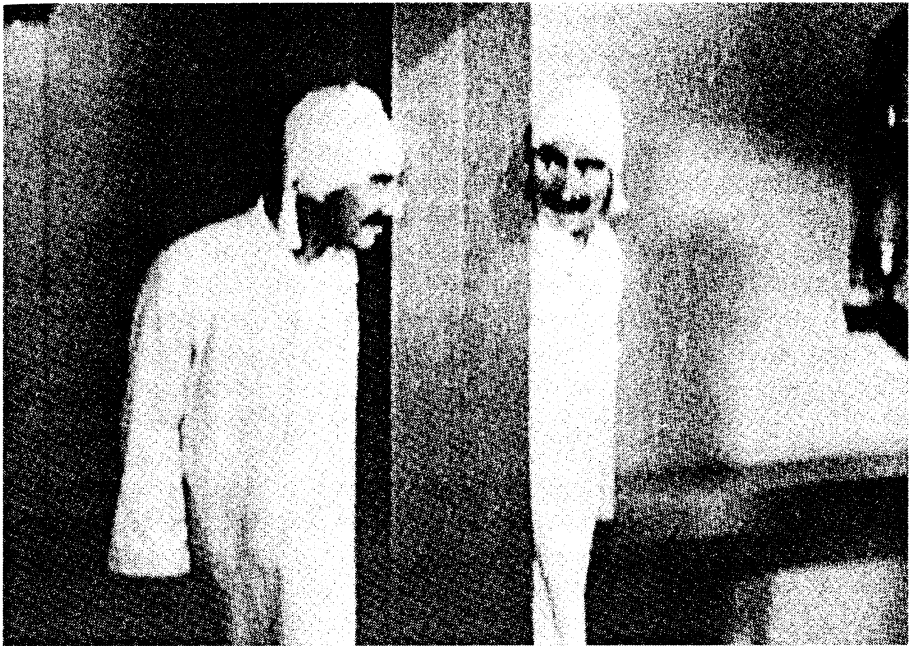
Chaplin, der faule Vagabund, der seine Probleme mit der Funktion und Nützlichkeit der Dinge hat, der böseartig, hinterlistig, eitel und voller Selbstmitleid ist, hat einiges von den Figuren der *commedia dell'arte*, wenn er mit seinem Stöckchen die Menschen neben sich zu Boden stößt und nach den Mädchen grabscht. Er ißt kleinen Kindern die Würstchen weg und hält

Hunde für gefährliche Bestien.⁴⁵ Hier scheinen die *Zanni*, die *Vecchi* und der *Capitano* in ihm auf. Wenn in seinem Film *City Lights* das blinde Blumenmädchen, das er verehrt und unter deren Fenster er steht, seinen Blumeneimer über ihm ausleert,⁴⁶ dann zieht man sehr schnell die Verbindung zum *lazzo* mit dem Nachttopf, bei dem *Pantalone* als Lohn für seine Liebesschwüre unter dem Fenster eines Mädchens den gefüllten Nachttopf zu spüren bekommt.

Stan Laurel und Oliver Hardy, in Deutschland als Dick und Doof bekannt, sind der Inbegriff der Dummheit. Es mangelt ihnen an Intelligenz, und sie sind so ungeschickt, daß es fast schon nicht mehr glaubhaft ist. Oliver, der Aktive, ist auf sein Äußeres sehr bedacht und wird von Stan imitiert, der daraus ein Thema mit Variationen macht. Durch ihre Unbeholfenheit und Naivität geraten sie in die unmöglichsten Situationen. Obwohl beide sehr schamhaft sind, versuchen sie, sich aus den Fängen ihrer Ehefrauen, unter deren Pantoffel sie stehen, zu befreien, um anderen Frauen den Hof zu machen. Immer wieder ist es der Zufall, der sie von einer komischen Situation in die andere treibt.⁴⁷ Hier sind Dummheit und Naivität der Dienertypen genauso wiederzuerkennen wie ein Teil des sexuellen Drangs der *Vecchi*.

Marcel Marceau sagt über die Marx Brothers, sie seien „die Tradition der *commedia dell'arte*, die sich im Milieu der Wolkenkratzer angesiedelt hat“.⁴⁸ Chico ist bauernschlau und kommt aus einer armen italienischen Großfamilie, der sizilianische Bauer also, der sich nach New York verirrt hat. Groucho blufft und überrumpelt sein Gegenüber auf der Jagd nach Geld, das er oft bei reichen Witwen findet. Harpo verkörpert den Musikclown. Er hat riesige Manteltaschen, in denen er allerlei Gegenstände aufbewahrt. Zeppo ist der Held der Soap Opera. Er versteht es, mit dem geringsten Aufwand den größten Erfolg zu erzielen. Brandlmeier beschreibt den Zusammenhang mit der *commedia a soggetto* wie folgt: „Die Anpassungsfähigkeit ist der Koinzidenzpunkt mit der *Commedia dell'arte*, die Manier der Subalternen, dem Zugriff der Herrschaft kautschukartigen Widerstand zu leisten, Widerstand, der durchaus in vulkanisierte Tyrannei ausarten kann.“⁴⁹

Eine eindeutige Anlehnung an die *commedia dell'arte* zeigt die Spiegelszene aus dem Film *Die Marx-Brothers im Krieg*. Groucho praktiziert mit einem tatsächlich vorhandenen Spiegel den *Spiegellazzo* der *commedia a soggetto*, der dort von zwei *zanni* ohne Spiegel gespielt wurde, indem ein *zanni* die gleichen Bewegungen vollbringt wie der andere, der glauben muß er schaue in einen Spiegel und beobachte sich selbst.



Spiegelszene aus „Die Marx-Brothers im Krieg“⁵⁰

Buster Keaton hat in seinem Film *What, No Beer?* mit übergroßen Requisiten gearbeitet. Die dargestellte Schere läßt bereits erahnen, daß das Haareschneiden hier zur komischen Handlung wird. Das Bild daneben aus der *commedia dell'arte* soll im direkten Vergleich aufzeigen, daß die Thematik keine neue ist. Auch damals wurde die Bearbeitung der Haare zum *lazzo*. Anstatt der überdimensionalen Schere bediente sich die *commedia a soggetto* eines Rechens, der genauso ungeeignet war, wie diese.

Auch die *comedy-shows* des Fernsehens verwenden bestimmte Elemente weiter. So tritt beispielsweise die Serie *7 Tage, 7 Köpfe* deutlich die Typisierung zutage. Die Hauptfiguren sind der Holländer mit seiner Angewohnheit, mit dem Wohnwagen in Urlaub zu fahren, der Alte, der Kleine, der Dicke, der Mann mit der großen Nase usw. Die Themen dieser Sendung werden zwar aus dem aktuellen Alltagsgeschehen und den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen entnommen, komisch wirken aber auch die

äußeren Erscheinungsformen des einzelnen und dessen Charakterzüge sowie die teilweise eingebauten Wortspiele. Die Typen haben sich gegenüber der *commedia dell'arte* nur partiell verändert, die Komik-Techniken sind ähnlich, nur die Themen haben sich in den heutigen Alltag verschoben.

In der Theatersaison 1999/2000 wurde in der Komödie in Augsburg das Stück *Liebe macht erfinderisch* nach Carlo Goldonis *La donna di garbo* aufgeführt, dessen Uraufführung 1743 in Genua stattfand. *La donna di garbo* ist das erste Werk Goldonis auf seinem Weg zur Charakterkomödie. Somit steht es noch in der Tradition der *commedia dell'arte*, doch zeigt vor allem Rosaura, die Zofe und Hauptperson des Stückes, besondere Eigenschaften. Sie steht im Mittelpunkt des Geschehens und hält, durch ihre Klugheit und List, die Fäden in der Hand. Inszeniert wurde die Augsburger Aufführung von Harald Siebler, der die Masken bei ihrem ersten Auftritt als Typen der *commedia dell'arte* erscheinen läßt. Doch bereits nach kurzer Zeit beginnen sie, ihre Kostüme abzulegen, und tragen dann für den Rest des Stückes zeitgemäße Kleidung. Durch diese Verwandlung wird zum einen erreicht, daß der Zuschauer, der die *commedia a soggetto* nicht kennt, im Rückblick von den dargestellten Typen auf ihre am Anfang getragenen Masken und Kleidungen schließen kann. Zum anderen kann auch das Publikum, das Vorkenntnisse hat, von Anfang an die dargestellten Personen einordnen.

Es fanden aber auch Änderungen zur ursprünglichen *commedia dell'arte* statt. So trugen die Frauenrollen Masken, was damals nicht üblich war.



Buster Keaton⁵¹ in „What, No Beer?“ (links). Lazzo mit dem Rechen⁵² (rechts)

Das Stück begann und endete mit *lazzi* von *Arlecchino*. Am Anfang ließ er sich an einem Seil auf die Bühne hinabgleiten, schlug Purzelbäume, veranstaltete kleinere akrobatische Einlagen und versuchte schließlich eine Flasche Wein zu trinken, was für ihn zum Problem wurde, da sein Finger in der Flaschenöffnung feststeckte. Am Ende des Stückes traten zwei *Arlecchinos* auf, die den *Spiegellazzo* aufführten. Jede Bewegung, die der eine *Arlecchino* ausführte, imitierte gleichzeitig der andere. *Arlecchino* versuchte dabei immer wieder, sein Spiegelbild auf die Probe zu stellen und zu überlisten.

Die *lazzi* sowie die Auftritte der Masken wurden vom Publikum bestaunt; gelacht wurde bei diesen Szenen aber nicht. Allein die inhaltliche Komik kam als solche beim Zuschauer an. Es schien so, als ob gerade beim *Spiegellazzo* gar nicht verstanden wurde, was diese Szene darstellen sollte, und die akrobatischen Bewegungen alleine bringen anscheinend heute kaum mehr jemanden zum Lachen.

Ein weiteres Stück von Goldoni wurde im Sommer 2000 im Volkstheater München aufgeführt. *Il Bugiardo* beinhaltet ebenfalls die Typen der *commedia dell'arte* wie *Dottore*, *Pantalone*, *Brighella*, *Arlecchino* und die Verliebten. Bei dieser Inszenierung wurden nur kurzfristig Masken benutzt, die zum Teil nicht originalgetreu nachgebildet waren. Die Kostüme der Typen versuchte man den ursprünglichen Kleidungen nachzuarbeiten. Die Komik baute auch hier vor allem auf dem Inhalt auf. Lelio, der sich immer mehr in seine Lügen verstrickte, bot jede Menge Gelegenheit für komische Momente. Auch in diese Inszenierung wurde ein *lazzo* eingebaut. Der *Essenslazzo*, bei dem *Arlecchino* einen Kampf mit seinen Spaghettis ausfocht, fand beim Publikum als komisches Element Anklang, ebenso wie sein ständiger Hunger, den er in den unmöglichsten Lagen zum Ausdruck brachte.

In der gerade anlaufenden Theatersaison 2001/02 wird ab Mai 2002 in Ulm ein weiteres Goldoni-Stück zur Aufführung gebracht. *Der Diener zweier Herren* birgt jede Menge Ansatzpunkte für eine Inszenierung im Sinne der *commedia dell'arte*.

Das Teatro Paravento Locarno ging in der Spielzeit 2001 mit dem *commedia dell'arte*-Stück *Arlecchino viene dal mare* auf Tournée. Hier wurden Späße aus dem Decameron von Boccaccio im Stil der *commedia all'improvviso* aufgeführt. Es traten die *tipi fissi* *Colombina*, *Arlecchino*, *Dottore* und *Pantalone* auf. Markant waren die vielen Lieder, die gesungen wurden und die zweisprachige Aufführung. Italienische und deutsche Versatzstücke wechselten sich ab, ganz wie zu Ursprungszeiten der *commedia dell'arte*.

verschiedene Sprachen zum Einsatz kamen. Der geizige *Pantalone*, der dem hungernden Dienerpaar nichts zu essen gibt, wird zum Angriffspunkt der Streiche, die schließlich in einem gemeinsamen Festmahl enden.

Im Rahmen der Veranstaltung *La Piazza 2000* in Augsburg wurde unter anderem das Maskentheater *Habbe und Maik* aufgeführt. Da die Masken ein wichtiger Bestandteil der *commedia dell'arte* sind, schien es interessant zu beobachten, wie sich ein solches Theater in heutiger Zeit darstellt, wie die Masken gestaltet sind und in welche Gattung sich das Theater einordnen läßt. Die dort verwendeten Masken bedeckten das gesamte Gesicht und ließen nur eine kleine Öffnung für die Augen frei. Sie waren größer gearbeitet als das Gesicht und trugen je nach Figur karikaturistische Züge, wie zum Beispiel überzeichnete Nasen oder verzogene Münder. Zusammen mit der jeweiligen Kleidung wurden Typen dargestellt. Doch ging dieses Maskentheater nicht auf die aus der *commedia a soggetto* bekannten *tipi fissi* ein, sondern stellte Kinder, Musiker, Handwerker, Angler, Streikende und Fernsehschauende, also Typen, die heute existieren, dar. Es handelte sich bis auf eine Episode um rein pantomimische Darstellungen. Wichtig waren neben Maske, Kleidung und Körpersprache vor allem die Requisiten.

Der von der *commedia dell'arte* bekannte *Zick-Zack-lazzo* wurde mit Abänderungen eingesetzt. Die Masken Ingenieur und Handwerker verwendeten einen Meterstab, den sie wie die aus der *commedia a soggetto* bekannte Apparatur im Zick-Zack drapierten, um einen Plan herbeizuholen, an den sie nicht herankamen, da sie eingeklemmt auf einer Leiter standen.

Inhaltlich wurden Alltagssituationen dargestellt, wie beispielsweise zwei spielende Kinder, die auf einer übergroßen Bank saßen, mit Sand spielten, Roller fuhren und sich typisch geschlechtsspezifisch verhielten. Das Mädchen, das ständig auf die Sauberkeit ihres Kleidchens bedacht war und somit vorsichtig Roller fuhr und der Junge, der im Sand wühlte und sich draufgängerisch gab. Bereits in dieser Episode kam der skatologische Witz zum Zuge, der sich auch in den anderen Stücken immer wieder finden ließ. Das Mädchen nahm den Eimer des Jungen, da es sich erleichtern mußte. Der kleine Junge schaute dabei interessiert zu und verrichtete auf seine Weise das gleiche Geschäft in den Eimer. Nach genauerer Betrachtung gaben sie etwas Sand hinzu, verrührten das Ganze und fingen an, mit der Masse eine Schlamm Schlacht auszutragen. Das Publikum brachte zwar einen gewissen Abscheu zum Ausdruck, lachte aber schließlich trotzdem. Eine mögliche Interpretationsweise wäre, daß dieser Normverstoß in unserer Gesellschaft zwar Ekel hervorruft, wird er aber von Kindern begangen, ist die

Überschreitung der Norm geduldet und kann somit Lachen hervorrufen. Außerdem wurde die Handlung nicht tatsächlich ausgeführt, sondern nur pantomimisch dargestellt.

Auch in dieser Aufführung kam die Akrobatik der *commedia dell'arte* zum Ausdruck, als sich beispielsweise der Ingenieur und sein Handwerker in einer Leiter verhedderten und versuchten, sich gegenseitig aus der Situation zu helfen, wobei sie sich nur noch mehr verstrickten und gegenseitig Hiebe austeilten. Stan und Ollis Spiel mit der Krawatte wurde in die Aufführung eingebaut, wie auch der *lazzo*, bei dem sich aus Angst einer hinter dem anderen versteckt. Der bereits erwähnte Bereich der Skatologie kam ebenso vor wie Komik aus dem sexuellen Bereich oder aufgrund von Gewalt.

Am Beispiel des Maskentheaters *Habbe und Maik* konnte man erkennen, daß die Themen der Komik sowie ihre Darstellung mittels Pantomime und Typisierung durch die Masken keine große Veränderung gegenüber der *commedia a soggetto* bedurften. Die Art der Darstellung wurde lediglich in das Kleid unserer Zeit gesteckt und an geläufige Situationen und Typen angepaßt.

Nach den Stücken, die durch Goldoni aus der *commedia dell'arte* heraus entstanden sind und auch heute zum Teil noch in deren Tradition inszeniert werden und dem Maskentheater, das einen weiteren wichtigen Teil der Komik der *commedia a soggetto* übernimmt und in unsere Zeit überträgt, bleibt noch der Bereich der Improvisation zu betrachten.

Eine Recherche im Internet ergab, daß allein in Deutschland mindestens 10 Improvisationstheater bestehen. Eines davon befindet sich in München und nennt sich *fastfood*-Theater. Bereits seit 8 Jahren improvisiert diese Gruppe wöchentlich mindestens einmal vor Publikum. Von Anfang an wurde die Montagsshow ins Programm genommen. Hier werden verschiedene klassische Improvisationstechniken verwendet. Spezialprogramme bieten dagegen neuere Techniken oder spezielle Themen. In einer angeschlossenen Schule kann der Interessierte die Improvisation sogar erlernen. Hier zeigt sich bereits die erste Parallele zur *commedia dell'arte*: Stegreifspielen muß geübt werden, und nicht alles ist improvisiert, einiges ist eben erlernt. So wie die *commedia a soggetto*-Schauspieler ihre Versatzstücke und *lazzi* auswendig lernten, müssen sich auch die Improvisationsschauspieler von heute die Techniken dieser Spielart aneignen.

Bei den einzelnen Stücken wurden die Zuschauer je nachdem aufgefordert, den Schauspielern Schauplätze, Gegenstände, Gefühle oder Situationen zuzurufen. Hier entsteht die nächste Verbindung zur *commedia all'im-*

prouviso, bei der zumindest in ihrer Anfangszeit das Publikum direkt am Stück teilnahm, wenn es auch nur Gefallen oder Nichtgefallen zum Ausdruck brachte und durch Zwischenrufe Einfluß auf den weiteren Verlauf der Handlung nahm.

Genauso wie bei der *commedia dell'arte* wurde auch im *fastfood*-Theater der Gesang mit einbezogen. Die Zuschauer wählten ein Genre und eine Gefühlslage. Mit Klaviermusik begleitet wurde dann ein dazu improvisiertes Stück gesungen.

Die *commedia a soggetto*-Schauspieler mußten gebildet sein, um ihre Rollen perfekt zu spielen. Auch heute ist dies bei Improvisationsspielen nötig, da sie sich in jeder Situation, an jedem Ort, zu verschiedenen historischen Zeiten, in verschiedenen literarischen Genres und auch bei aktuellen Themen auskennen müssen, um die zugerufenen Stichworte im Stück richtig zu verarbeiten.

Gelacht wurde auch beim Improvisationstheater vor allem über die übertriebene Darstellung von Typen sowie über Kontraste und Unerwartetes. Schließlich bleibt festzustellen, daß sich auch thematisch eine Parallele zur *commedia dell'arte* ziehen läßt, wobei dies zum großen Teil vom Zuschauer abhängt. In der von mir besuchten Vorstellung kamen Alltagssituationen wie das Telefonieren mit dem Handy, die Typisierung von Berufssparten (Pizzabäcker, Schmid, Eisverkäufer) genauso vor wie Vorgaben aus dem sexuellen Bereich (Sado-Maso-Film als gewähltes Filmgenre, Geilheit als Gefühlsvorgabe) und die Liebesthematik (verbotene Liebesverbindung, Liebesfilm als Genre). Auch die *commedia all'improvviso* hat mit verschiedenen Berufen (Gelehrte, Ärzte, Kaufleute und Diener) gespielt. Die Liebesthematik bildete meist die inhaltliche Grundlage des Stückes, die sexuellen *lazzi* wurden bereits ausführlich beschrieben.

An den genannten Beispielen, die in den letzten Jahren zur Aufführung kamen, kann man sehen, daß bestimmte Grundelemente der Komik im Allgemeinen und Elemente der *commedia dell'arte* im Speziellen immer wieder verwendet werden. Das Spiel mit den komischen Typen, den Intrigen, den Requisiten und den Worten ist damals wie heute für das Publikum attraktiv. Die ausgewählten Beispiele können nur eine kleine Auswahl dessen darstellen, was heute noch in der Tradition der *commedia a soggetto* steht. Der nun sensibilisierte Leser wird sie in vielen Ecken und Nischen des alltäglichen Lebens und der Kunst wiederfinden.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Riha, Karl: *Commedia dell'arte*. Frankfurt a.M. 1980, S. 53.
- ² Vgl. Spörri, Reinhart: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*. Zürich 1963, S. 30ff.
- ³ Vgl. Kutscher, Artur: *Die Comédia dell'arte und Deutschland*. Emsdetten 1955, S. 13ff.
- ⁴ Vgl. Dshiwelegow, A. K.: *Commedia dell'arte*. Berlin 1958, S. 7.
- ⁵ Vgl. Spörri: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, S. 5ff.
- ⁶ Riha: *Commedia dell'arte*, S. 13.
- ⁷ Ebd. S. 12.
- ⁸ Ebd. S. 22.
- ⁹ Vgl. Spörri: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, S. 15f.
- ¹⁰ Ebd. S. 19ff.
- ¹¹ Riha: *Commedia dell'arte*, S. 19.
- ¹² Ebd. S. 11.
- ¹³ Vgl. Spörri: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, S. 21f.
- ¹⁴ Vgl. Riha: *Commedia dell'arte*, S. 38.
- ¹⁵ Vgl. ebd. S. 36.
- ¹⁶ Ebd. S. 14.
- ¹⁷ Vgl. Spörri: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, S. 24ff.
- ¹⁸ Vgl. Riha: *Commedia dell'arte*, S. 32f.
- ¹⁹ Ebd. S. 43.
- ²⁰ Vgl. Spörri: *Die Commedia dell'arte und ihre Figuren*, S. 27f.
- ²¹ Theile, Wolfgang (Hrsg.): *Commedia dell'arte. Geschichte – Theorie – Praxis*. Wiesbaden 1997, S. 88f.
- ²² Vgl. Esrig, David: *Commedia dell'arte*. Nördlingen 1985, S. 22.
- ²³ Vgl. Dshiwelegow, A. K.: *Commedia dell'arte*. Berlin 1958, S. 110ff.
- ²⁴ Vgl. Kindermann, Heinz: *Das Theaterpublikum der Renaissance*. Salzburg 1984, S. 265ff.
- ²⁵ Vgl. Dshiwelegow: *Commedia dell'arte*, S. 204ff.
- ²⁶ Vgl. Jockel, Nils: *Commedia dell'Arte zwischen Straßen und Palästen*. Hamburg 1983, S. 29.
- ²⁷ Vgl. Dshiwelegow: *Commedia dell'arte*, S. 270f.
- ²⁸ Vgl. Riha: *Commedia dell'arte*, S. 66f.
- ²⁹ Vgl. Kindermann: *Das Theaterpublikum der Renaissance*, S. 268ff.
- ³⁰ Vgl. Jockel: *Commedia dell'Arte zwischen Straßen und Palästen*, S. 6.
- ³¹ Vgl. Dshiwelegow: *Commedia dell'arte*, S. 192ff.
- ³² Vgl. Kindermann: *Das Theaterpublikum der Renaissance*, S. 272f.
- ³³ Vgl. Garfein, Herschel /Gordon, Mel: *The Andriani Lazzi of the Commedia Dell'Arte*. In: *The Drama Review*, vol. 22, März 1978, S. 3-12.

- ³⁴ Vgl. Del Cerro, Emilio: *Lazzi inediti della Commedia dell'arte*. In: *Rivista d'Italia*. Roma 1914, S. 590-599.
- ³⁵ Vgl. Mic, Constant: *La Commedia dell'Arte*. Paris 1927, S. 79f.
- ³⁶ Vgl. Thérault, Suzanne: *La commedia dell'arte vue a travers le zibaldone de Pérouse*. Paris 1965, S. 43.
- ³⁷ Gordon, Mel: *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'arte*. New York 1983, S. 30.
- ³⁸ Beijer, Agne: *Le Recueil Fossard*. Paris 1981, Tafel XXI.
- ³⁹ Vgl. Gordon: *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'arte*, S. 6ff.
- ⁴⁰ Vgl. Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hrsg.): *Das Komische*. München 1976, S. 66f.
- ⁴¹ Vgl. ebd. S. 261ff.
- ⁴² Vgl. Habicht, Robert: *Henri Bergson und das deutsche Typenlustspiel*. Straßburg 1935, S. 90f.
- ⁴³ Vgl. Jockel: *Commedia dell'Arte zwischen Straßen und Palästen*, S. 7.
- ⁴⁴ Vgl. ebd. S. 8.
- ⁴⁵ Vgl. Brandlmeier, Thomas: *Filmkomiker. Die Errettung des Grotesken*. Frankfurt a.M. 1983, S. 47ff.
- ⁴⁶ Vgl. ebd. S. 57f.
- ⁴⁷ Vgl. ebd. S. 93ff.
- ⁴⁸ Zitiert nach: Ebd. S. 121.
- ⁴⁹ Ebd. S. 130.
- ⁵⁰ Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: *Kultfilme. Von „Metropolis“ bis „Rocky Horror Picture Show“*. München 1985, S. 201.
- ⁵¹ Esrig: *Commedia dell'arte*, S. 38f.
- ⁵² Beijer: *Le Recueil Fossard*, Tafel XLI.

Martina Kassler ist Betriebswirtin (BA) und studierte an der Universität Augsburg Volkskunde, Soziologie, italienische und französische Literaturwissenschaft. Dieser Artikel ist ein Auszug aus ihrer Magisterarbeit zum Thema „*Commedia dell'arte*, die komische Kultur im Volkstheater der italienischen Renaissance vor dem Hintergrund moderner Komiktheorien“.

Die Kunst der Unterhaltung

Die Welt des Zirkus in heutiger Zeit

von Stefanie Dorffmeister

„Der Zirkus ist wieder da!“ Dieser Ausruf hat früher Dutzende von neugierigen, erwartungsfreudigen Menschen auf die Straße geholt. Heute schenken wir den bunten Plakaten, die dann die Straßenränder säumen kaum noch Beachtung. Es existiert ein zu großes Vergnügungs- und Freizeitangebot, als daß wir auf einen kleinen Wanderzirkus angewiesen wären. Im 19. Jahrhundert war der Zirkus eine der wenigen Vergnügungsmöglichkeiten. Alternativen, wie es heute Fernsehen, Kino und Internet sind, gab es damals nicht. Von jung bis alt, von arm bis reich wollte jeder bei den Vorstellungen dabei sein. Der Zirkus bildete eine Abwechslung zum Arbeitsalltag.

Dieser Aufsatz möchte die Bedeutung des Zirkus in heutiger wie in damaliger Zeit aufzeigen, aber auch einen Überblick geben, welche weiteren Formen heute aktuell sind und welche Zukunft diese Art der Unterhaltungskunst hat.

Die Entstehungsgeschichte des traditionellen Zirkus

Schon in der Antike kannten die Römer artistische Kunststücke, die von den Seiltänzern (von den Römern „funambulus“ genannt) den Parterreakrobaten (d.h. „Radschläger“), den „grellatoren“ (=Stelzenläufer) und den „desultoren“ (=Kunstreiter) dargeboten wurden. Zirkus und Artistik ist in dieser Zeit noch nicht gleichzusetzen. Bei den Römern wurde die Bezeichnung „circus“ zwar schon gebraucht, jedoch waren damit „altrömische Kampfspielbahnen“ gemeint, auf denen zirzensische Spiele, wie beispielsweise Gladiatorenkämpfe und Tierhetzen, ausgetragen wurden. Bei diesen Spielen ging es um Leben und Tod. Sie haben mit dem Zirkus im heutigen Sinn nicht viel zu tun. Gleich waren lediglich die Funktion, Attraktionen zur Schau zu stellen und damit Publikum anzuziehen, sowie die Tatsache, daß sich der Begriff auf die Gebäude, in denen die betreffenden Vorführungen stattfanden, bezog.

„Im Mittelalter zogen Wanderkünstler, die wir heute als Artisten bezeichnen würden, in großer Zahl durch Mittel- und Westeuropa.“¹ Vor allem der Seiltanz und starke Männer waren damals die Attraktionen.

Im 18. Jahrhundert traten erstmals englische, später auch spanische Kunstreiter auf. Diese sogenannten „Englischen Reiter“ genossen hohes Ansehen. Wenngleich auch einige wenige vom Jahrmarktswesen kamen, entsprang der größte Teil dieser Reiter doch anderen Lebensbereichen, wie der Kavallerie, dem Jagdwesen und dem Pferdesport. Das Pferd hatte damals eine enorme Bedeutung für die Gesellschaft. Es war nicht nur Lasten- oder Zugtier sondern wurde in den Adelskreisen für Paraden, Reitakademien und Karussells eingesetzt. Auch für das Militär war das Pferd unersetzlich. Das Pferd als Statussymbol übertrug sein Ansehen also auf die „Englischen Reiter“. Die meisten dieser Kunstreiter besaßen einen guten Geschäftssinn, bauten ihre Kunststücke zu länger andauernden Vorstellungen aus und errichteten ihre eigenen Pferde- oder Amphitheater. Jacob Bates wirkte hier maßgeblich mit, indem er als einer der ersten, statt auf freier Fläche, in einfach konstruierten Holzbauten spielte und 1767 in Paris die kreisrunde Manege eingesetzt haben soll.

Die Aufführungen bestanden in dieser Zeit ausschließlich aus Pferdekunststücken. Die für den heutigen Zirkus typische „Einheit der Vielfalt“ wurde erst durch das britische Kunstreiterehepaar Wolton eingeführt. Man versuchte, in die bisher sehr einseitigen Programme Kunststücke aller Art einzubauen. Die vielfältigen, früher nebeneinander existierenden Künste wurden in den Vorstellungen unter dem Mantel des „Amphitheaters“ bzw. „Zirkus“ zu einer Einheit gebündelt. So bezogen die Woltons 1768 Seiltänzer in ihr Programm mit ein, das bisher nur aus Pferdenummern bestanden hatte.

Der 1742 geborene Pferdetheaterbesitzer Philip Astley ging sogar noch weiter. Er erweiterte sein Programm um Akrobaten, einen Clown sowie von ihm selbst gespielte pantomimische Szenen. Von 1769 bis 1799 brachte er weitere Nummern wie Automatenvorführungen, Feuerwerk und Wasserspiele, chinesisches Schattentheater, dressierte Hunde, Schweine und Affen, aber auch ein musikalisches Wunderkind, komischen Gesang und Tanz ein. Die Pferdedressur und Kunstreiterei blieben dabei aber immer im Mittelpunkt bestehen.

Die Entwicklung des Zirkus spielte sich genau genommen in drei Bereichen ab: Zum einen ist der inhaltliche Bereich zu nennen. Um 1800 entstanden verschiedene Arten, Zirkus zu spielen. Aus Astleys Nachlässen entwickelte sich zum einen die „romanische Schule“, die den Theaterzirkus der Franconis hervorbrachte und sich in Europa, v.a. in Frankreich, etablieren konnte. Es wurden Theaterstücke von Shakespeare, historische Stücke oder aktuelle politische Geschehnisse aufgeführt, die häufig ideologisch und

nationalistisch durchsetzt waren. Alle Szenen waren einer Handlung unterworfen. Es wurden reguläre Schauspieler eingesetzt, die pantomimisch agierten. Die Dialog- und Sprechpantomime löste die Kunstreiterei zunehmend als Höhepunkt des Geschehens ab. Das Pferd war zum Statisten geworden. Mit Überhandnehmen der Theaterelemente entfernte sich der Theaterzirkus immer weiter von seinen Ursprüngen und ging schließlich im regulären Theater auf.

Ebenfalls aus der Astley'schen Linie heraus entwickelte sich der traditionelle Theaterzirkus, auch Pferdezirkus genannt. Er hielt inhaltlich an dem fest, was in der Kunstreitergesellschaft aufgekommen war. Im Mittelpunkt stand wie bei Astley das Pferd, das durch Akrobatik, Kunstreitertricks, Hohe Schule, komische Szenen und durch Pantomime in Szene gesetzt wurde. Zur Abwechslung wurden, wenn auch nicht in allen Kunstreitergesellschaften dieser Linie, Parterreakrobaten, Kunstspringer, Jongleure und Schlangemenschen gezeigt. Diese Art Zirkus feierte vor allem in Deutschland, Rußland und Österreich Erfolge. Während der Theaterzirkus der Franconis eher die breiten Massen begeisterte und das auch sollte, sprach der traditionelle Pferdezirkus der großen Kunstreitergesellschaften dieser Zeit vor allem die gehobenen Schichten an.

Als wichtigster Vertreter der dritten Entwicklungslinie ist Christoph de Bach zu nennen, der in Deutschland als erster die „Einheit der Vielfalt“ in den Zirkus einführte und ihm seinen Bach'schen Stil verlieh. Für sein Programm war eine ausgesprochene Vielfalt charakteristisch. Es wurden Seiltänzer, Sprung- und Kraftakrobaten, Jongleure, Pantomimen, komische Reit- und Verwandlungskünstler, sowie Clowns etc. miteinbezogen, deren Mitwirkung auf zeitlichen Vereinbarungen beruhte und somit ein fluktuatives Programm erwirkt wurde. Pferdedressur und Kunstreiterei standen dabei uneingeschränkt im Vordergrund.

Nicht vergessen darf man, daß neben den großen Kunstreitergesellschaften, die maßgeblich die verschiedenen Entwicklungsrichtungen des Zirkus bestimmten, eine weitere Gruppe existierte: der selbständige Zweig der fahrenden Künstler. Dazu gehörten die Pyrotechniker, auch Kunstfeuerwerker genannt, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt waren. Aber auch die Seiltänzer, Schnellläufer, Wander-Akrobaten, Zauberkünstler, Athleten, Kunstreiter, Fechter u.v.a. reihen sich hier ein. Sie zeichneten sich dadurch aus, daß sie nicht sesshaft waren, sondern als Wandertruppen von Ort zu Ort zogen und dort eigene Vorführungen gaben. Man fand sie zwar auch in den Zirkussen wieder, aber ihr Mitwirken war meist auf kurze Zeit

begrenzt. Das „fahrende Volk“ löste sich später nicht etwa in den entstehenden Klein- und Großzirkussen auf, sondern existierte über die Jahrhunderte als eigener Bereich weiter.

Man kann sicher davon ausgehen, daß es innerhalb der Kunstreitergesellschaften, wie auch der fahrenden Künstler Groß- und Kleingruppen mit mehr oder weniger großem Erfolg sowie zahlreiche Vermischungen und Abspaltungen gab. Dieses breite Feld der „Künstler“ hat sich wohl gegenseitig beeinflußt und war auch sicherlich voneinander abhängig. So hat ein Theaterzirkus von der „Kunst der Fahrenden“ profitiert, und umgekehrt war jenen im Zirkus „gutes Geld“ sicher.

Die Entwicklung des Zirkus zeichnete sich auch in einem zweiten Bereich ab, bei den „Zirkus“-Bauten. Die ersten Kunstreitergesellschaften reisten, wie auch die fahrenden Künstler, von Stätte zu Stätte. Man spielte auf offenen Plätzen und freiem Feld, lediglich eine schnell erbaute, geradlinige Zuschauerbarriere wurde errichtet. Schon bald wurde die Barriere durch eine überdachte Zuschauergalerie ersetzt. Häufig mieteten Kunstreitergesellschaften auch Theaterspielstätten an, um ihren Auftritten den bestmöglichen Rahmen zu geben.

Ein weiterer Schritt Richtung Theater wurde mit der Errichtung stationärer Spielstätten gemacht. Viele Begründer von Kunstreitergesellschaften hatten, war der finanzielle Hintergrund gegeben, den Bau einer oder mehrerer fester Häuser in Städten wie Paris, London oder Wien zum Ziel. Trotz der stationären Bauten gingen einige Gesellschaften weiterhin auf Reisen. Christoph de Bach vermietete während seiner Abwesenheit seinen 1846 vergrößerten Zirkus an durchreisende Kunstreitertruppen. 1864 begab sich ein Zirkus auf eine 12-Jahres-Tournee, die ihn unter anderem nach Rußland, Sibirien, China und Japan führte.

Als dritter Bereich, an dem sich die Entstehung des Zirkus abzeichnet, ist die Namensgebung zu nennen. Damit ist gemeint, welche Namen bzw. Begriffe für die verschiedenen Bauten verwendet wurden und wie sich die Künstler selbst nannten. Bis ins 19. Jahrhundert wurden viele der stationären Spielstätten als „Amphitheater“ bezeichnet. Grund für die starke Anlehnung des Begriffs ans Theater war wohl die Absicht mit dem Pferdetheater nicht etwas vollkommen neues, sondern nur eine neue Art, Theater zu schaffen. Im Laufe der Zeit wurden die Gebäude auch als „Olympic Pavillion“, „Cirque gymnasticus“, „Cirque Olympique“ oder „Royal Cirque“ bezeichnet.

Bei der Verwendung gab es regionale Unterschiede. Die Tendenz ging jedoch ab der Jahrhundertwende immer mehr zum Begriff „Zirkus“. In Frankreich wurde den Pferdetheatern mit der französischen Theatergesetzgebung von 1806 schließlich die Verwendung des Begriffs „Theater“ verboten.

Man kann also sagen, daß die Begriffe „Zirkus“ und „Amphitheater“ vollkommen willkürlich gebraucht und ausschließlich auf das Gebäude angewendet wurden. Erst um die Jahrhundertwende setzte sich der Begriff „Zirkus“ durch und bezog sich nun auch auf den Inhalt. Damit fand die endgültige Trennung vom Theater statt. Auch wenn anfangs mehrere Begriffe verwendet wurden, kann man diese Kunst schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts als Zirkus im heutigen Sinne bezeichnen. Wichtigstes Kriterium ist dabei die Programmvietfalt.

Die Entwicklung des Varieté

Das Varieté entstand zur gleichen Zeit wie der Zirkus. Die Entwicklungslinien beider Unterhaltungsformen haben sich sowohl stark angenähert als auch weit voneinander entfernt und sich sogar überschritten, wie sich an zahlreichen Gemeinsamkeiten erkennen läßt.

Varieté bedeutet „Verschiedenheit“ und kommt aus dem französischen Sprachgebrauch. Ebenso wie der Zirkus wurde es nicht, wie man vielleicht annehmen könnte, vom „fahrenden Volk“ gegründet. Statt dessen waren es seßhafte Kneipiers oder Gaststättenbesitzern, die, um zusätzliches Geld zu verdienen, örtliche Aufführungsstätten gründeten. So entwickelte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein öffentliches Vergnügungsleben, das bis dahin nicht vorstellbar gewesen war. Mit dem wirtschaftlichen Wandel hin zur Industrialisierung ging auch eine politische und gesellschaftliche Veränderung einher. Der damit verbundene, gehobene Lebensstandard veranlaßte das Bürgertum, eigene Formen städtischen Vergnügens zu entwickeln. Waren die Vergnügungsstätten früher nur dem Adel vorbehalten gewesen, waren sie jetzt allen Bevölkerungsschichten, vom Adel über den Provinzler bis hin zur Prostituierten, zugänglich.

Um 1850 wurden die ersten Gebäude errichtet, in denen Konzerte, Bälle und Künste der „Fahrenden“ angeboten werden. Wobei als „Konzert“ sowohl die Musik von ganzen Kapellen als auch von zwei wandernden Musikern bezeichnet wurde.

Durch sich niederlassende Brauereien und Biergärten nahm die Zahl der Vergnügungsetablissemments weiter zu. Die Stimmung in den Etablissemments, die Café-Chantants oder Singspielhallen genannt wurden, war ausgelassen und ungehemmt. Häufig gab es in den Ballsälen vergitterte und verhangene Logen, die zu „stiller Abgeschlossenheit im magischen Dunkel bestimmt“² waren.

Das Publikum, das nicht zu Bildungszwecken anwesend war und aus allen Sozialschichten stammte, ist ebenso als typisches Element des späteren Varieté zu sehen wie die Musik. Ungewöhnlich zu der Zeit war die Versorgung mit Getränken und Speisen während der Darbietungen, sowie die Erlaubnis zu rauchen – im damaligen Theaterwesen undenkbar, für das angehende Varieté dagegen typisch. Weitverbreitet und ebenso typisch ist die Existenz von Prostitution in den damaligen Etablissemments, die sich bis ins spätere Varieté hinein erhält.

In den 1840er Jahren begann man, in die Konzerte artistisch-humoristische Einlagen einzubauen. Das Publikum jubelte, und es begann sich zunehmend ein Arbeitsfeld für die „Fahrenden“ zu entwickeln. Sogar in den Theatern zog die ganze Vielfalt der artistischen Künste ein. Um 1848 stellte sich das gesamte Berufsspektrum in den Vergnügungsstätten dar: Kunstreitergesellschaften, Menagerien, Zauberkünstler, Bodenakrobaten, Seiltänzer, Affen- und Hundetheater, Puppenspieler etc. Die Verbindung von szenischer Darstellung, Musik und Akrobatik in den Vergnügungslokalen erscheint typisch varietégemäß. Allerdings „fehlte sowohl die Planbarkeit der Programme als auch die Kontinuität der Veranstaltungen“³, um es als Varieté im heutigen Sinn bezeichnen zu können. Damals organisierten noch keine Agenten die Fahrten der Artisten, und es gab auch keine Engagementverträge, die im voraus abgewickelt wurden. Die „Fahrenden“, die zur Ausübung ihrer Profession ständig unterwegs sein mußten, machten es unmöglich für die Lokalbesitzer, ihre Vorstellungen vorab zu planen.

1852 wurde das „Berliner Zirkus-Theater“ erbaut, das von Direktor Ferdinand Harth bespielt wurde. Sein Ziel war es, volkstümliche Stücke aufzuführen. Obwohl bei der Eröffnung eine berühmte Kunstreitergesellschaft auftrat, kann man sagen, daß sein Programm, das Gymnastik, Tanz, Pantomime und Akrobatik enthielt, durchaus für die breite Masse angelegt war. Harth, der eigentlich Theater spielen wollte, blieb eine Schauspielergenehmigung aufgrund entsprechender Konzessionen verwehrt, weshalb er sich mit Zirkus-Theater begnügen mußte. Sein Programm war schon sehr varietéähnlich, doch „die Beschränkung [...] auf das artistische Element, die Vernachlässi-

gung der musikalisch-gesanglichen Darbietungen“⁴ unterschied es noch vom späteren Varieté. Dies änderte sich mit dem Erlaß der neuen Gewerbeordnung 1869. Es entstanden viele neuen Unternehmen, v.a. viele Theater, die als Aufführungsstätten für Musik und Tanz genutzt wurden. „Doch erst Friedrich Gottlieb Großkopf, ein verhinderte Theaterleiter, vollbrachte 1869 das Kunststück, Programme zusammenzustellen, die als erste Variétéveranstaltungen anzusehen sind.“⁵ Er vereinte, die bisher immer getrennt voneinander aufgeführten Elemente Musik, Tanz, Komik und Akrobatik in einem Programm. Seine Spielstätte war das Walhalla in Berlin am Alexanderplatz, ein Konzertetablisement mit Restaurantbetrieb, das er 1865 übernommen hatte.

Die Einheit der Vielfalt – Zirkus und Variété im Vergleich

Sowohl Zirkus als auch Variété haben sich also nicht aus den „fahrenden Künsten“ herausentwickelt. Der Zirkus entstand aus einer recht gehobenen und angesehenen Schicht der Kunstreiter, das Variété etablierte sich durch Aufführungen in festen Gebäuden. Natürlich haben die „Fahrenden“, die aus den untersten Sozialschichten stammten und von den Leuten auch wenig geachtet wurden, einen großen Teil zur Weiterentwicklung beigetragen. Denn bei beiden Formen ist ja die „Einheit der Vielfalt“ das Charakteristikum schlechthin, das ohne die fahrenden Artisten, Gaukler, Tänzer, Sänger usw. nicht zustande gekommen wäre.

Wie schon an der recht ähnlichen, zeitlich parallel verlaufenden Entwicklung zu sehen ist, liegen Variété und Zirkus nah beieinander. Sie haben sich im Laufe der Zeit auseinander hervor, wie auch nebeneinander weiterentwickelt. Sicherlich haben sich ihre Entwicklungslinien auch überkreuzt, bedingt durch politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen, denen sich die Unterhaltungsbranche gleich welcher Zeit immer versucht hat anzupassen und sich auch heute noch anpaßt. Neu im Variété war die Verköstigung der Besucher und die Erlaubnis zu rauchen (inwieweit dies auch für auch für den Zirkus gegolten hat, kann ich nicht beurteilen).

Vorherrschende Elemente waren und sind im Variété Tanz und Musik. Gelegentlich werden auch Tiernummern ins Programm genommen, aber sie stellen kein typisches Element des Variétés dar. Akrobatik, Artistik, Pantomime und Clownerie sind sowohl im Variété als auch im Zirkus zu finden. Wobei sich sicherlich auch hier kleinere und größere Differenzierungen ergeben, die

auszuführen hier jedoch zu weit gehen würde. Ein weiteres, für das Varieté typisches, inhaltliches Merkmal ist die Travestie, wie sie sich in Bühnenshows von „Chris Crazy“ oder „Mary“ finden läßt.

Das vorherrschende Element im Zirkus ist das Pferd oder später das Tier im allgemeinen. In allen traditionellen Zirkussen finden sich auch heute noch Tierdressuren aller Art. Häufig werden akrobatische, teilweise auch artistische Kunststücke unter Einbezug von Tieren, speziell des Pferdes aufgeführt. Die Musik, meist von einer eigenen Musikkapelle gespielt, hat lediglich untermalende Funktion. Sie dient zum Spannungsaufbau und führt den Zuschauer durchs Programm. Beispielsweise weiß der Zuschauer, wenn ein Tusch gespielt wird, daß die Nummer zu Ende ist und jetzt geklatscht werden kann.

Der Zirkus definiert sich stark über die Manege, wohingegen der Aufführungsort beim Varieté eine weit weniger wichtige Rolle spielt. Denkt man heute an Varieté-Aufführungen wie „Chris Crazy“ und an typischen traditionellen Zirkus wie „Barelli“ dann erkennt man, daß diese Merkmale auch heute noch zutreffen.

Wichtig ist, daß es sowohl damals als auch heute eine Vielzahl von verschiedenen Gruppierungen in der Vergnügungsbranche gab, die man vielleicht grob den einzelnen Genres, also Varieté, Zirkus oder Theater, zuordnen kann, aber deren einzelne Programmelemente nicht unbedingt mit den „typischen“ eines Genres übereinstimmen. Es sind Mischformen aus mehreren Genres oder Anfänge einer neuen, im Entstehen begriffenen Unterhaltungskunst. Die Grenzen verschwimmen also und es gab und gibt eine Unzahl von Varianten dieser hier so klar voneinander abgegrenzten unterhaltenden „Künste“.

Die Entstehung des „cirque nouveau“

Eine Unterhaltungsform die in den 1960er Jahren ihre Anfänge hatte und in der heutigen Zeit sehr große Bedeutung hat, ist der „cirque nouveau“. Es handelt sich dabei um eine neue Art unterhaltender Kunst, die sich seit einigen Jahren auch in Deutschland verbreitet. Diese Unterhaltungskunst, auch moderner oder neuer Zirkus genannt, ist eine Mischung aus Theater und Artistik, die von Artistengruppen aufgeführt wird.

Der Ursprung des modernen Zirkus lässt sich jedoch nicht, wie vielleicht erwartet, im traditionellen Zirkuswesen finden, sondern im Theater. Der neue Zirkus ist im „théâtre du soleil“, eine Abspaltung des traditionellen Theaters, verwurzelt.

Das „théâtre du soleil“, ein Theaterkollektiv, wurde 1964 von Ariane Mnouchkine in Paris gegründet. Es bestand aus rund 35 Berufs- und Amateurschauspielern aus aller Welt. Diese Theaterform ist eine Mischung aus dem Theater des Fernen Ostens, dem volkstümlichen Theater, der commedia dell'arte und orientiert sich auch an der antiken Tragödie. Es versteht sich als gesellschaftskritisches, politisch aktives Körpertheater. Die Schauspieler arbeiten mit den Mitteln der Pantomime, des Kabarett, der Akrobatik und der Improvisation. Der Zuschauer wird dramaturgisch miteinbezogen. Er soll die Handlung aktiv mitvollziehen und so die verändernden Eingriffe in die soziale Wirklichkeit verstehen.

Diese Entwicklung im Theaterwesen zog auf Künstlerebene weite Kreise. Anfang der 80er Jahre gründete eine Gruppe junger Straßenkünstler den „Club des Talons Hauts“ (= „Club der hohen Hacken“). Die meisten von ihnen sind Stelzenläufer, aber auch Feuerschlucker, Jongleure und andere Straßenkünstler lassen sich hier finden. Um alle Straßenkünstler vereinigen zu können, wurde das Festival „Fete Foraine de Baie St. Paul“ organisiert. Mit der Errichtung des ersten Zeltes in Quebec wurde der „Cirque du soleil“ 1984 aus der Taufe gehoben.

Diese Zirkusform basiert auf einem völlig neuen Konzept, das sich eng an das Theater anlehnt. Es lässt sich als „theaterhafte Mischung aus zirkusischen Höhepunkten und Straßenkunst, gepaart mit verrückten skurrilen Kostümen, eingetaucht in magische Beleuchtung und von unverwechselbarer Musik untermalt“⁶ bezeichnen. Im Gegensatz zum traditionellen Zirkus kommt der neue Zirkus ohne ein einziges Tier aus. Zur Zeit beschäftigt der „Cirque du soleil“ 2.100 Menschen, darunter 570 Darsteller aus vielen verschiedenen Ländern. Neben dem internationalen Hauptquartier in Montreal gibt es vier weitere regionale Zentralen in Amerika, Asien, Europa und Las Vegas. Mit seinen Shows ist der „Cirque du soleil“ schon in zahlreichen Städten rund um den Globus aufgetreten und hat dafür angesehene Preise bekommen.

Inzwischen hat sich der „cirque nouveau“ weiter verbreiten können, und es gibt zahlreiche, aus verschiedenen Ländern stammende Künstler, die sich diese Unterhaltungskunst angeeignet haben.

Zirkuskunst heute

Die unterhaltende Kunst stellt heute ein großes Spektrum dar. Es gibt eine ungeheure Vielfalt internationaler Künstler und Künstlergruppen. Jede Gruppe setzt sich seine eigenen Schwerpunkte und läßt sich häufig nicht eindeutig den Genres Zirkus, Varieté oder Theater zuordnen. So entstehen Mischformen, wie es uns beispielsweise das Programmheft von „La Piazza“ 2001 – einem jährlich in Augsburg stattfindenden Kulturfestival – präsentiert: Circus-Jonglage-Artistik-Tanz-Zauber-Clown-Theater-Slap-stick-Show, Varieté-Theater, Varieté-Zirkus, Artistik-Tanz-Performance etc.

Trotz dieser Vielfalt lassen sich die einzelnen Elemente jeweils den Bereichen Varieté, Zirkus und „cirque nouveau“ zuordnen. Wie sich diese Unterhaltungsformen in heutiger Zeit darstellen, soll nun erläutert werden.

Der traditionelle Zirkus ist auch heute eine Unterhaltungsform, die aufgrund des engen, gemeinschaftlichen Zusammenlebens seiner Mitglieder eine besondere Rolle einnimmt. Es gibt sowohl große Zirkusunternehmen, wie beispielsweise Zirkus Krone, der sogar in München sein eigenes Gebäude besitzt, als auch kleine Wanderzirkusse, die in jeder Saison aufs neue um ihr Überleben kämpfen müssen. Fast alle kleinen bis mittelgroßen Zirkusse werden von Familien betrieben. Es sind meist „echte“ Zirkusleute ,d.h. sie sind im Zirkus geboren und dort aufgewachsen. Der Zirkus wird, die Tradition fortführend, von Generation zu Generation weitervererbt. Geheiratet wird nur ein Partner, der ebenfalls aus dem Zirkusmilieu stammt. Eine Zirkusfamilie besteht meist aus mehreren Generationen. Je nach Größe des Zirkus und finanzieller Lage kommen zusätzliche, für ein oder zwei Saisons angestellte Artisten und Arbeiter hinzu. Alle zusammen bilden eine Art große „Familie“. Der Integrationsgrad ist also recht hoch, was sich äußerlich allein daran erkennen läßt, daß sie alle gemeinsam in ihrer eigenen „Wohnwagen-Stadt“ leben. Sie bilden eine Gruppe, in der ein starkes Wir-Gefühl und eine gewisse Abschottung nach außen existiert. Der Zusammenhalt untereinander ist stark, was natürlich nicht ausschließt, daß es zu Konflikten kommt.

Auch bei den ganz großen Zirkusunternehmen steht häufig ein Familienbetrieb dahinter, der aber durch eine Vielzahl von angestellten Artisten und Arbeitern ergänzt wird. Vergleichbar ist so ein Unternehmen mit einer ganz „normalen“ Firma, die einige Angestellte (=Artisten) und einen Firmenchef (=Zirkusdirektor) beschäftigt. Häufig haben diese Unternehmen eigene stationäre Gebäude, in denen sie in den Wintermonaten spielen können. In den Sommermonaten, wenn der Zirkus auf Reisen ist, wird das

Gebäude meist vermietet. Diese Einnahmequelle bleibt den kleinen, finanzschwachen Zirkussen verwehrt. Sie pausieren in den Wintermonaten oder versuchen, Aufträge in „festen Spielstätten“ zu bekommen, um die magere Zeit zu überbrücken.

In einem so großen Zirkusunternehmen ist auch der Integrationsgrad des einzelnen Artisten nicht so hoch. Die Leute sind unabhängiger voneinander, denn wer heute in einem großen Zirkus auftreten darf, der weiß daß er mit seiner Arbeit einen Bekanntheitsgrad erreicht hat, der es ihm erheblich erleichtert, andere Aufträge zu bekommen. Zum anderen ist eine klare Arbeitsteilung geschaffen, die jedem einzelnen seinen Arbeitsbereich zuweist. Auch im kleinen Wanderzirkus hat jeder seinen eigenen Arbeitsbereich, aber aus Personalmangel müssen bei bestimmten Arbeiten wie Auf- und Abbau des Zeltes alle mithelfen. Häufig überimmt jeder einzelne mehrere Aufgaben. Aufgrund der geringen Finanzen können nur wenige Artisten angeworben werden, die in ihren Künsten sehr vielseitig sein müssen. Meistens sind es auch die Familienmitglieder eines Kleinzirkus selbst, die mehrere Instrumente, artistische und akrobatische Kunststücke beherrschen. Die Artisten, die sich gut in die Gruppe integrieren und ihre Kunststück gut variieren können, bleiben häufig mehrere Saisons im Zirkus dabei.

In einem Großzirkus ist diese Notwendigkeit nicht gegeben. Hier wird der Akzent auf Vielfalt und Abwechslung gesetzt. Die Künstler sind auf bestimmte Bereiche wie Jonglieren, Messerwurf, Akrobatik etc. spezialisiert. Sie werden für eine Saison angestellt. Viele Artisten in heutiger Zeit sind sog. „freie Künstler“. Daß heißt, sie sind selbständig, werden über Agenturen vermittelt und arbeiten auf der Basis von zeitlich begrenzten Verträgen für Firmen, Einkaufszentren, auf Festivals, in Zirkussen o.ä.

Auch in Varietés und im „cirque nouveau“ lassen sich freie Künstler finden. Beide Unterhaltungsformen, die in der heutigen Zeit große Erfolge verzeichnen können, sind dem Theater ähnlicher als dem Zirkus. Wenn man „Variété“ hört, dann denkt man wohl gerade im Augsburger Raum an die Shows von Christian Kolonko alias Chris Crazy. Im Winter 2000 veranstaltete er sein „Winter Wonderland“, das als das verrückteste Variété-Spektakel in der Weihnachtszeit angepriesen wurde und es sicherlich auch war. Auch in diesem Jahr wird diese Show, eine Mischung aus Comedy, Akrobatik, Jonglage, Trapezkunst, Gesang, Tanz und Travestie- bzw. Verwandlungskunst, wieder angeboten (s. Veranstaltungskalender in diesem Heft!). Chris Crazy ist selbst Travestiekünstler und führt in Gestalt verschiedenster

Frauenrollen durch das Programm. In seiner Show läßt sich eine große Vielzahl unterschiedlicher „Künste“ finden, wie es typisch für das Varieté ist. Die Musik steht dabei durch einige Gesangseinlagen von bekannten Opern- oder Musicalstars, wie auch von Chris Crazy selbst im Vordergrund. Die international bekannten Künstler arbeiten für die Dauer der Show zusammen.

Charakteristisch ist für das Varieté, daß seine Aufführungen im Gegensatz zum Zirkus immer in festen Gebäuden auf der Bühne stattfinden. Im „cirque nouveau“ dagegen ist der Aufführungsort nicht fest bestimmt. Es kann sowohl ein festes Gebäude als auch ein Zelt sein. Die Compagnie Jérôme Thomas, eine der besten Jongleur-Gruppen Frankreichs, war im Juli auf dem Theaterfestival „La Piazza“ im Stadttheater Augsburg zu sehen. Die aus fünf Männern bestehende Truppe zeigte eindrucksvoll, wie sich Jonglage und Akrobatik mit Schauspiel und Musik verbinden läßt. Jede Bewegung der Bälle wurde durch entsprechende Beleuchtungstechnik mitverfolgt, durch Körperhaltung, Mimik und Gestik der Artisten verstärkt und durch die Musik unterstrichen. Das feinsinnige, schwerelose Zusammenspiel der Bälle verzichtete auf Sprache und auf hektische oder spannungsreiche Momente. Vor allem auch durch die Musik wurde der Zuschauer wie in einen Traum entführt, in dem Bilder, Tanz, Zauberei und Clownerie miteinander verschmolzen.

Ein weiterer Vertreter des neuen Zirkustheaters ist die Schweizer Gruppe „Cirqu'Enflex“, die ebenfalls auf diesem Festival auftrat. Für ihr Programm hatten sie sich „Gewalt“ zum Thema gewählt. Mit aktivem Körpereinsatz verbanden sie vor allem Schauspiel und Akrobatik. Dramatische Momente erlebte der Zuschauer als die fünf Mitglieder des Ensembles die Wände hochgingen, durch die Luft flogen oder mit Gummiseilen bis unters Zeltdach flogen.

Im „nouveau cirque“ ist der einzelne Darsteller sowohl Schauspieler, wie auch Akrobat, Clown, Magier, Musiker, Jongleur, Equilibrist und nimmt am kreativen Prozeß teil.

Innerhalb der drei Genres, traditioneller Zirkus, Varieté und „cirque nouveau“, gibt es bezüglich der Lebensweise der Künstler große Unterschiede. Das Genre, in dem sich wohl am schlechtesten privates Leben und die Arbeit als Künstler trennen läßt, ist der traditionelle Zirkus. Beides, Privatheit und Arbeit, bildet eine Einheit, symbolisiert durch das Leben und Reisen im Wohnwagen. Das soll nicht heißen, daß diese Leute ausgegrenzt am Rande der Gesellschaft leben. Aber sie bilden eine eigenständige Gruppe von

Menschen, die von Institutionen wie Arbeit und Schule wenig abhängig sind. Ihre Arbeit ist ihr Leben, und ihre Kinder werden im Zirkus unterrichtet, meist von einer mitreisenden Lehrerin. Im Gegensatz dazu gibt es Künstler oder Künstlergruppen, die ebenfalls mit ihrem Programm reisen, aber einen festen Wohnsitz und eine dort lebende Familie haben, so daß man hier von einer Trennung von Arbeit und privatem Leben sprechen kann. Damit vergleichbar sind auch die freien Künstler(-gruppen), die durch Agenturen vermittelt werden. Auch sie werden ihre Arbeit kaum mit ihrer Lebensweise in Verbindung bringen. Es ist zwar nicht so geregelt, wie das eines Büroangestellten, der jeden Tag feste Arbeitszeiten hat, aber der Lebensstil wird sich kaum unterscheiden. Die zuletzt genannten Künstler werden wohl am meisten im Varieté und im „cirque nouveau“ vertreten sein. Aber es soll hier nicht darum gehen, den einzelnen Genres bestimmte Lebensweisen zuzuordnen, da es sich aufgrund der Vielzahl der Gruppen und der Lebensstile äußerst schwierig gestalten würde und es zahlreiche Überschneidungen und Mischformen gibt. Wichtig ist nur zu erkennen, daß es in heutiger Zeit vielfältige Ausdrucksformen der zirkensischen Kunst und vielfältige Lebensstile der Künstler gibt.

Zirkuskunst kann heute erlernt werden, was widerspiegelt, daß die Arbeit als Künstler heute mit jedem anderen „normalen“ Beruf gleichgesetzt wird. Vor allem in Frankreich gibt es zahlreiche Möglichkeiten, sich auf dem Gebiet der zirkensischen Kunst ausbilden zu lassen. Ein Beispiel ist die renommierte Universität für Zirkus-Kunst in Châlons-sur Marne. Vor allem aber für die Akrobaten und Artisten des neuen Zirkus gibt es fast 500 Zirkusschulen.

Genauere Einblicke in das Leben von Zirkusleuten und anderen, in diesem Bereich arbeitenden Menschen, sollen die zwei nachfolgenden Interviews, die ich im letzten Jahr geführt habe und die persönlichen Erinnerungen Franz Althoffs geben.

Darbietungen freier Künstler

Die beiden Artisten Simon Schmidt und Frank Dobler⁷ sehen sich nicht als Zirkusleute, sondern als freie Künstler. Sie sind befreundet, deshalb auch das gemeinsame Projekt in einem Einkaufszentrum in Augsburg. Sie veranstalten eine Varieté-Schule für Kinder mit dem Namen „Pegasus“. Unter dem Motto „Die Geschichte der Straßenkunst“ geben sie dreimal täglich

Vorstellungen. Nach jeder zweiten Vorstellung wird mit den Kindern ab 8 Jahren geübt. Am letzten Vorstellungstag dürfen alle Kinder, die fleißig waren, ihre Kunststücke mit aufführen.

Ihr Programm beinhaltet Pantomime, Jonglage und kleine Sketche. Trotz des Namens „Zirkus Pegasus“ fällt diese Show unter die Kategorie Varieté. Die beiden sind normalerweise Solokünstler und werden von Agenturen, Frank Dobler hat sogar mehrere, an Einkaufszentren, Firmen u.ä. vermittelt. So wurde die Varietéschule nach der Agentur „Pegasus“ genannt. Der Zusatz Zirkus steht dabei, weil den Kindern typische Zirkuskünste, wie Jonglieren oder kleine akrobatische Figuren, beigebracht werden.

Dobler ist seit 1986 freier Künstler. Nach dem Abitur hat er als Gärtner gearbeitet. Nachdem er arbeitslos wurde, folgte er seiner Intuition und begann, „Nummern“ einzuüben und selbst zu gestalten. „Es ist mehr als sein Hobby zum Beruf zu machen“, sagt Dobler. „Es kommt aus dem Innern und dem folgt man.“ Schmidts Eltern standen seinem Beruf anfangs skeptisch gegenüber. Nachdem sich dann der erste Erfolg einstellte, legte sich das.

Schmidt machte ebenfalls Abitur. Nach Ableisten seines Zivildienstes fing er als freier Künstler an. Seitdem er mit elf Jahren an einem Kinderzirkus teilgenommen hatte, wußte er, daß dies sein Traumberuf ist.

„Das Programm macht nicht immer gleich viel Spaß. Manche Nummern werden zum Geldverdienen durchgezogen, manche, weil man es genau so und nicht anders haben will“, so erklärt Schmidt. Die Trainingszeiten sind sehr unterschiedlich. Sie hängen vom Schwierigkeitsgrad des Programms ab oder wann der neue Vertrag anläuft etc. Das Projekt „Varietéschule“ lief insgesamt drei Monate, unter anderem noch in Ulm und Salzburg.

„Promotion“ ist für die Künstler sehr wichtig. Je mehr Werbung, desto leichter ist es für sie an gut bezahlte Angebote zu kommen. Die Vielfalt der Arbeitsangebote ist durchaus gegeben. Dobler trat beispielsweise 40 Tage lang auf der EXPO 2000 in Hannover auf.

Entgegen klischeehaften Vorstellungen ist die Bezahlung auch ziemlich gut, wenn man als freier Künstler arbeitet. „Bei den Zirkusleuten, gerade bei kleinen Familienzirkussen, sieht das meist trauriger aus“, erklärt Schmidt. Eine Freundin von ihm stammt aus einer Zirkusfamilie. Sie ist bei ihren Großeltern in diesem Zirkus aufgewachsen. Da es nur ein Kleinzirkus ist, finanziert er sich nur, wenn sie außer den normalen Vorstellungen zusätzlich Projekte annehmen. Zum Beispiel spielen sie in Zusammenarbeit mit Sozialpädagogen vor Behinderten oder schwererziehbaren Kindern. Solche

Projekte sind meist besser bezahlt, und man ist sich im voraus über die finanzielle Seite im klaren. Bei normalen Vorstellungen ist man von der Anzahl der Besucher, die stark variieren kann, abhängig.

Allein aus diesen finanziellen Gründen heraus würden viele Kleinzirkusse lieber Projektarbeit machen. Was sie daran hindert, ist häufig ihre Lebensform. Die meisten sind von klein auf an ein Wohnwagen-Nomadenleben gewöhnt und können sich nichts anderes vorstellen. „Zirkusleute lieben ihre Freiheit“, so Schmidt, „sie würden sie für nichts aufgeben.“

Die Frage, ob man als Künstler auf Vorurteile stößt, verneint Dobler. Aber beide sind sich einig, daß immer die drei gleichen Fragen gestellt werden: Wie lange machst du das schon? Wie bist du dazu gekommen? Verdient man wirklich genug, um zu überleben? Das liege Schmidts Meinung nach nicht nur an klischeehaften Vorstellungen, sondern auch daran, „daß die Leute alles in einen Topf schmeißen“ würden. „Echte“ Zirkusleute sind zum Beispiel diejenigen, die in einem Zirkus geboren und dort aufgewachsen sind. Dies betrifft fast ausschließlich Kleinzirkusse. Diese Leute besitzen ihren eigenen Stolz und erkennen alles andere nicht als „echten“ Zirkus an. Darunter können sogar Großzirkusse fallen. Künstler, die erst später zum Zirkus gekommen sind, werden „Private“ genannt.

Auf der anderen Seite gibt es das Varieté. In diesem Bereich sind Künstler aller Art beschäftigt. Es wird über eine Agentur mit Vertrag gearbeitet. Die Programminhalte sind teils dem Theater, teils dem Zirkus ähnlich. Häufig gibt es Einlagen, die damit verbunden sind, in eine andere „Figur zu schlüpfen“, also Verwandlungs- oder Travestienummern, was dem Improvisationstheater ähnelt.

Schmidt und Dobler haben keine Schulausbildung für ihren Beruf als freie Künstler. Während für die Ausbildung zum Artisten eigene Artistenschulen existieren, gibt es keine spezielle Ausbildung zum freien Künstler. Je nachdem, welche Schwerpunkte man sich gesetzt hat, bildet man sich selbst aus. Für Zauberkunst gibt es eigene Kongresse und Seminare. Viele nehmen Schauspiel- oder Ballettunterricht, wie auch Dobler und Schmidt.

„Es gibt einige Leute, die besuchen Artistenschulen, weil sie Lust drauf haben einige Jahre als Artist zu arbeiten. Danach gehen sie wieder ihrem normalen Berufsleben nach“, erzählt Schmidt. Beide Künstler bemängeln die Voreingenommenheit in Deutschland gegenüber ihresgleichen. In den USA sind die Zauberer hoch angesehen. In Ländern wie China oder Rußland gibt es enorme staatliche Förderungen für die Staatszirkusse. Die Artisten dort

haben einen Status gleich dem von Akademikern. Hier in Deutschland glaubt man eher, die Leute kämen von der Straße oder hätten keine Schulbildung.

Auf die Frage, ob der Zirkus noch weiterexistieren wird oder ob er, wie viele spekulieren, einfach untergehen wird, antwortet Simon Schmidt: „Die ‚Zirkusfrage‘ wird schon seit langem diskutiert, und er besteht immer noch“, meint er. Das Problem liegt unter anderem auch darin, daß bei den Kleinzirkussen häufig nichts mehr aus dem Herzen käme. Die Nachkommen führten den Zirkus weiter, weil es Familienunternehmen ist. Zusammen mit geringen finanziellen Mitteln sind sie kaum noch ein Publikumsmagnet. Gerade Kleinzirkusse haben erheblich unter Konkurrenz zu leiden; zur Zeit ist es der Musicalboom, der ihnen zu schaffen macht. Großzirkusse dagegen würden laut Simon Schmidt sicher überleben. Hier stünden große Träume hinter den Produktionen. „Was Kleinunternehmen an Motivation fehlt, ist bei den ‚Großen‘ selbstverständlich“, erzählt er.

Vielleicht wird sich die Form des Zirkus ändern und es wird statt der traditionellen großen und kleinen Zirkusbetriebe nur noch Projekte mit Zirkuskunst geben. Aussterben wird er aber nie!

Das Varieté-Theater Valentino⁸

Plakate mit der Aufschrift „Traum-Theater Valentino“ verwiesen im Mai 2000 auf ein kleines Zelt, das auf dem Elias-Holl-Platz in Augsburg gastierte. Auch hier handelt es sich nicht um einen traditionellen Zirkus, sondern um ein Varieté-Theater, das von der fünfköpfigen Schweizer Familie Valentino geführt wird. Die Familie besteht aus dem Ehepaar Valentino, den Töchtern, sieben und neun Jahre alt, sowie deren Großmutter.

Das Varieté-Theater wurde vor zwanzig Jahren von Herrn Valentino und seiner Schwester in Hamburg gegründet. Die Truppe geht mit ihrer Show teilweise alleine auf Tour, teilweise wird sie auch von Unternehmen, Firmen oder anderen Zirkussen engagiert.

Ihr Programm beinhaltet pantomimische Szenen, schwarzes Theater, eine Hula-Hoop-Vorstellung, Akrobaten und artistische Einlagen wie Bälle-Jonglieren, Gläser-Balancieren und eine Tierschau mit kleinen Hunden.

Das Zelt ist im Innern mit riesigen Spiegelwänden verkleidet und hebt sich dadurch von den einfach gestalteten Zirkuszelten ab. Statt „u-förmig“ angeordneten Holzreihen gibt es Tische, an denen sechs Personen Platz haben. Gedeckt sind sie mit weißer Papierdecke und mondförmigen

Kerzenhaltern. Das Zelt strahlt im Kerzenlicht eine träumerische Atmosphäre aus. Im Gegensatz zu vielen Kleinzirkussen schließen sich die Valentinos dem Trend, Musik von Band zu spielen, nicht an. Sie besitzen noch eine eigene Kapelle. Der Zirkus ist ungefähr alle drei Jahre am gleichen Ort. Dementsprechend wird auch das Programm umgestellt. Die Truppe besteht aus 15 Leuten. Zur fünfköpfigen Familie kommen noch zwei polnische Chauffeure, die Hauslehrerin mit Ehemann, der Bürotätigkeiten ausübt, zwei marokkanische und vier polnische Artisten hinzu.

Die Leute werden saisonal angestellt, damit ist eine Programmänderung gewährleistet. Wichtig ist den Valentinos auch, daß die Truppe zusammenpaßt. Ist das Arbeitsklima gut, läßt sich besser arbeiten. Außerdem verbringt man wie in einer Familie sehr viel Zeit miteinander. Wer gut dazu paßt und Leistung bringt, bleibt auch mal für einige Jahre dabei.

Da weder Herr noch Frau Valentino aus einer Zirkusfamilie stammen, sind sie sogenannte Privatleute. Frau Valentino war sich anfangs nicht sicher, ob ihre Entscheidung, ins Zirkusleben einzutreten, richtig war. Nur nach außen hin hat sie Festigkeit gezeigt, auch ihren Eltern gegenüber, die anfänglich gegen ihre Entscheidung waren. Frau Valentino hatte schon immer den Willen, Familie und Beruf unter einen Hut zu bringen, wollte deshalb auch Bäuerin werden. Der Zirkus hat sie bereits als kleines Mädchen fasziniert. Mit 16 besuchte sie gemeinsam mit einem Freund ein Varieté und begegnete dort ihrem späteren Mann. Die Lichter und die Atmosphäre überzeugten zwar das junge Mädchen, nicht aber die Eltern, die ihr gerade noch eine Lehre auf dem Bauernhof erlaubten. Als jedoch das Varieté-Theater im nächsten Jahr wieder Station in Zürich machte, durfte sie für drei Wochen mitreisen. Noch einmal verließ die junge Frau den Zirkus, um die Handelsschule abzuschließen, blieb dem Zirkusleben aber dann endgültig treu und heiratete Herrn Valentino.

Der Fixpunkt in ihrem Leben sind zum einen ihre Eltern, zu denen sie weiterhin festen Kontakt hält und natürlich ihr Mann. „Zum anderen“, erklärt Frau Valentino, „sehe ich den Wohnwagen auch nicht als Provisorium an, mit dem man mal in Urlaub fährt. Für uns ist das unser Haus. Wir leben Sommer wie Winter darin und haben auch mehr Komfort, als sich die meisten vorstellen. Vom Kühlschrank bis zur Waschmaschine ist alles enthalten“. Das „fahrbare Haus“ ist sogar ausziehbar und bis zu 14 m lang. Die Familie lebt das ganze Jahr darin und zieht innerhalb der Schweiz und Deutschland von einem Ort zum andern. Nach der achtmonatigen Sommersaison schließt ein

zweimonatiger Winterzirkus an. Danach zieht man mit dem Wohnwagen in das Winterquartier im Kanton Zürich. „Für die wenigen seßhaften Monate im Jahr lohnt sich kein Haus“, erzählt das Ehepaar.

Der Wunsch nach einem festen Wohnsitz ist nicht vorhanden. Man hat alles, was man braucht. Auf die Frage nach dem üblichen Tagesablauf wird erst mal gegrinst, und scherzhaft sagt Herr Valentino: „Um 7 Uhr aufstehen. Nachdem die Kinder auf dem Weg zur Schule sind, gehe ich zur Arbeit!“ Tatsächlich ist der Ablauf auch weniger spektakulär, als man sich vorstellt. Frau Valentino steht um 7 Uhr auf, um die Hunde auszuführen. Durch eine mitreisende Lehrerin erhalten die Kinder ihren Unterricht. Die Bürotätigkeiten allein nehmen 4–5 Stunden täglich in Anspruch. Plant man für ein neues Programm oder für die neue Saison, dauert es noch länger. Im Sommer wird für die Vorstellungen nicht eigens geübt. Die Fülle an Vorstellungen reichen da vollkommen aus. Außer man merkt, daß das Zusammenspiel zwischen mehreren Spielern nicht mehr so recht klappt, dann wird wieder eine zusätzliche Trainingseinheit angesetzt. Im Winter wird zwischen zwei und vier Stunden pro Tag geübt.

Die Kinder zeigen in dieser Saison ihre erste eigene Nummer. Davor waren sie an größeren Nummern beteiligt oder standen hinter der Bühne. Man sollte die Kinder freiwillig arbeiten lassen und sie nicht so sehr drängen. „Wenn sie Spaß bei der Arbeit haben, kommt das auch in den Vorstellungen viel besser rüber“, erklärt mir Herr Valentino. „Kinderdressur“ wie es in den chinesischen Zirkussen vorkomme, lehnt er vollkommen ab. Auch sei Talent beim Erlernen der Zirkusnummern nicht so wichtig, dafür aber um so mehr der Ehrgeiz. 26 Stunden pro Woche müssen die Kinder Unterricht erhalten. Das ist in Zürich so vorgeschrieben. Samstag und Sonntag sind frei. Je nach Vorstellungszeit können sich die Unterrichtszeiten schon mal verschieben. In der Schweiz ist es sogar möglich, die Kinder selbst zu unterrichten. Das Ehepaar Valentino hat sich dagegen entschieden. Eine fremde Person besitzt in solch einem Fall mehr Autorität, und der familiäre Krach soll sich nicht bis in den Unterricht mit hineinziehen.

Luxus können sie sich mittlerweile eher leisten als früher. Der Zeltaufbau wird durch Aushilfskräfte erleichtert, bei Problemen mit dem Strom- oder Gasanschluß verbringt man eben eine Nacht im Hotel. Damit man für die Kinder wieder mal so richtig Zeit hat, fährt man in Urlaub. In dieser Zeit passen Angestellte auf Wohnwagen, Zelt und Zubehör auf.

Steuermäßig werden Leute vom Schaustellergewerbe als Selbständige eingeordnet. Sie sind Arbeitnehmer und Arbeitgeber in einem.

150 bis 200 DM Platzmiete pro Tag haben die Valentinos durchschnittlich zu zahlen. Dazu kommen 50 bis 60 DM für 3 Tage Strom. Der Stromanschluß selbst kostet um die 700 DM.

Auf die Frage, ob die Familie gelegentlich auf Vorurteile stoßen würde, antwortet Frau Valentino: Vorurteile seien dazu da, daß man sie abbaut. So direkt wäre noch keiner von der Familie aufgrund ihres Berufes auf Abneigung gestoßen. Dafür aber auf um so mehr auf Interesse. Gerade die Kinder würden von Gleichaltrigen immer wieder ausgefragt werden. Natürlich käme es schon vor, daß man dabei auch auf Vorurteile stößt, wie z.B. daß die Tiere gequält würden oder die Hygiene mangelhaft wäre. In solchen Situationen stellt man das eben richtig und sollte sich nicht so viel dabei denken. Vorurteile gibt es überall, meint Frau Valentino. Das Ehepaar ist sich einig, daß sie mit ihrem Zirkus-Leben zufrieden sind. In jedem Beruf gäbe es Vor- und Nachteile, so auch hier. Es sei manchmal schon schwer, erklärt Herr Valentino, wenn die Strom- und Gasversorgung nicht richtig funktioniert, wenn das Publikum sich nicht begeistern läßt oder jemand wegen Krankheit kurzfristig ausfällt. So ein Leben bestehe aus Unregelmäßigkeit, das müsse man akzeptieren. „Man muß die Dinge eben nehmen, wie sie kommen“, stimmt Frau Valentino ihrem Mann zu.

Dafür sei es selbständiges und abwechslungsreiches Arbeiten. Es sei eine Sache der inneren Einstellung. Jeder würde dieses Gefühl der Ungebundenheit und Freiheit genießen und könne es sich vielleicht auch gar nicht anders vorstellen. „Wenn ich auf der Bühne stehe, die erste Aufregung sich gelegt hat und ich merke, daß das Publikum begeistert ist“, erzählt Corinna, „dann durchströmt mich immer wieder eine Art Glücksgefühl.“

Das Leben „echter“ Zirkusleute in heutiger Zeit

Als Sohn von Adolf Althoff, eines berühmten Zirkusdirektors, wurde Franz Althoff als „echtes“ Zirkuskind geboren. In seinem Buch „So'n Circus“ erzählt er seine Lebensgeschichte:

Die Kindheit in einem Zirkus ist schön. Der gesamte Zeltplatz dient als Spielfläche, der sich je nach Reiseroute ständig verändert. Man schaut den Erwachsenen beim Üben über die Schulter und freundet sich mit den vielen teils exotischen Tieren an.

Als Zirkuskind ist man eigentlich nie allein. Man lebt in einer großen Familie und hat immer Ansprache. Franz Althoffs Leben ändert sich, als er mit sechs Jahren von seinem Vater nach Bad Godesberg zu einer völlig fremden

Familie gebracht wird. Er soll dort jeden Tag zu Schule gehen und erst in den großen Ferien wieder abgeholt werden. Es ist der schlimmste Einschnitt in seinem Leben. In der Schule wird er als das Zirkuskind gehänselt. Er fühlt sich oft allein. Nur in den Ferien, wenn Franz Althoff heim darf, geht es ihm gut.

Nachdem er zweimal sitzen geblieben ist, erhält er mit 17 Jahren das Zeugnis der mittleren Reife und kehrt zum Zirkus zurück. Heute weiß er, daß sein Vater das richtige getan hat. Die Schulbildung braucht man auch in einem Zirkusleben.

Heute haben es die Zirkuskinder leichter. Bis zu ihrem siebten Lebensjahr müssen sie nicht zur Schule. Das versäumte erste Schuljahr ist meist nicht so wichtig. In dieser Zeit wird man von den Eltern unterrichtet. Dann muß man sich entscheiden, ob das Kind ein Artistenkind mit Herz und Seele ist oder ob ihm der Zirkus wenig bedeutet. Entsprechend wird es dann entweder auf ein Internat geschickt oder es bleibt bei den Eltern und wird im Zirkus gefördert. Franz Althoff will unbedingt zum Zirkus. Nach der Schulzeit beginnt er, seine erste eigene Nummer einzuüben. Von seinem Vater hatte er jeweils zum Geburtstag ein Pferd und einen kleinen Tiger geschenkt bekommen. Althoffs Dressur besteht darin, daß der Tiger „King“ auf dem Pferd „Tiger“ reiten soll. Trainieren kann er nur nachts, da untertags die Manege belegt ist. Zunächst zeigt er diese seltenen Darbietung im Zirkus seines Vaters, bis ihn Zirkusmanager sehen und ihn zu einer Traumgage nach Amerika wegholen.

Im Alter von 50 Jahren gibt Adolf Althoff auf dem Höhepunkt seiner Karriere seinen Zirkus auf. Franz Althoff und seine Frau gehen zunächst für ein paar Monate nach England, später nach Amerika. Ihre Tiger-und-Pferd-Nummer kommt gut an, und obwohl sie sich noch keinen Namen gemacht haben, werden ihre Verträge mehrmals verlängert.

Der Erfolg ist unter anderem auch darauf zurückzuführen, daß in Amerika bis zu ihrem Auftreten nur die sog. „Knüppeldressuren“ bekannt waren. Die Althoffs zeigen jedoch eine „weiche Dressur“, in der die Tiere statt Hiebe und Schläge viel Zärtlichkeit und Schmuseeinheiten bekommen.

Mit dem in Amerika verdienten Geld steigen die beiden in das Unternehmen „Safari-Park Tüdden“ ein. Später entschließen sie sich, einen eigenen Zirkus zu gründen.

Auf ihrer Pläne reagiert Franz' Vater unfreundlich. Er glaubt, sein Sohn würde sich übernehmen und den guten Namen „Althoff“ zerstören.

Franz Althoff sucht sich daraufhin Sponsoren, um seine weltweit herausragende Idee vom „Container-Zirkus“ zu verwirklichen. Damit kann er das international auf Container ausgerichtete Transportsystem für sich nutzen. Zusätzlich werden die Menschen von dieser neuartigen Technik, wenn mit Gabelstaplern riesige Container verladen werden o.ä., angelockt. „Man muß sich klar machen“, schreibt Franz Althoff in seinem Buch, „daß Circus in früheren Zeiten immer supermodern gewesen ist. Technisch. Irgendwann, vielleicht nach dem Zweiten Weltkrieg, wurde der Circus nostalgisch. Die moderne Technik blieb auf der Strecke. Es kam nichts neues mehr. Das war eindeutig die Schuld der Circusleute... Heute bleibt doch kaum noch einer stehn, wenn mit den alten Circustechniken gearbeitet wird.“ Auch sein Vater ist schließlich fasziniert von der Idee und unterstützt ihn jetzt. Franz Althoff läßt 60 Container für seinen Zirkus herstellen.

Auch über die inhaltlich Form eines Zirkusprogramms gibt Franz Althoff in seinem Buch Aufschluß. Man braucht zunächst eine Art Drehbuch, in der Auftritte, Musikeinsatz, Lichteffekte usw. zeitlich festgehalten werden. Das Programm sollte eine ansteigende Spannungskurve aufweisen. Also sollte man darauf achten, daß der erste Teil des Programms nicht stärker auf den Zuschauer wirkt als der zweite. Nummern mit gleichem Charakter dürfen nicht aufeinanderfolgen. Es sollte also immer einen Wechsel zwischen artistischen Darbietungen und Tiernummern geben. Das Programm muß einen vielversprechenden Anfang und einen eindrucks-vollen Schluß haben, damit die Leute später noch darüber reden. Die großen Bereiche im Zirkusprogramm sind Artistik, Tiere und Clowns.

Der Mensch hat unterbewußt Respekt vor den drei Elementen Feuer, Wasser und Luft. Diese Elemente werden gerne genutzt, um die Besucher von Anfang an unter Spannung zu setzen. Beim Feuer profitiert der Feuerschlucker oder der Fakir, wenn er über glühende Kohlen geht. Den Zauberer läßt man in einer Wolke aus aufsteigendem Nebel auftreten, um die Wirkung des Geheimnisvollen, des Undurchdringlichen zu verstärken.

Wasser ist im Zirkus schon von je her verwendet worden. Es gab regelrechte Wasser-Zirkus-Unternehmen, in denen Wassertiere in einem Schwimmbassin Kunststücke vorführten, die Artisten auf einer Plattform im Wasser arbeiteten und sogar Wasserfälle, Fontänen und Springbrunnen in die Manege verlegt wurden.

Natürlich machen sich auch die Zirkusleute Gedanken über die Zukunft des Zirkus. Franz Althoff vermutet, daß die Traditionsnummern bleiben werden. Es wird weiterhin Artisten geben, Pferde und exotische Tiere. Aber Dekora-

tion und Kostüme werden sich verändern. „Der Zirkus wird weiterhin Zirkus bleiben“, glaubt Althoff. Altbekanntes wird nur wenig verändert und als neu verkauft.

„Sollte der Circus einmal sterben“, schreibt Franz Althoff, „dann liegt die Ursache sicher nicht bei mangelhafter Organisation oder fehlendem Besucherinteresse. Dann liegt's an all den überhöhten Abgaben.“ Die Preise der Bundesbahn für den Transport erhöhen sich jedes Jahr um 20%. Die Mietpreise in den Städten sind zwar meistens fair, dafür ist der Zirkus gezwungen, städtische Feuerwehrleute einzusetzen und dafür meist viel zu zahlen.

Lohn-, Einkommens-, Kirchen- und Mehrwertssteuer sowie Sozialabgaben müssen gezahlt werden. Die Politik nimmt die ca. 20 größeren Zirkusunternehmen in Deutschland nicht ernst. „Zu unbedeutend!“ seien sie. „Die Politiker sollten nicht vergessen, wie viele Arbeitsplätze direkt oder indirekt an der Circuswelt hängen“, mahnt Franz Althoff, „von den kulturellen Aspekten ganz zu schweigen.“

Die Zukunft des Zirkus

Die Situation des Zirkus in unserer Zeit ist eher bedenklich, wie einige Experten sagen. Tatsächlich hat sich die Zahl der Zirkusse in den letzten Jahren verringert. Viele große Unternehmen mußten Konkurs anmelden, von den kleinen ganz zu schweigen.

Wie sieht nun die Zukunft des Zirkus aus? Seit den 50er Jahren wird das große Zirkussterben postuliert. Noch gibt es ihn, aber wird er auch weiterhin existieren? Klar ist, daß der Zirkus unzählige Freizeit- und Vergnügungsangebote unserer Zeit zur Konkurrenz bekommen hat. Die Mobilität, die für unsere Gesellschaft so kennzeichnend geworden ist, kennt kaum Grenzen und schränkt uns in unseren Wünschen wenig ein. Es ist uns also ein leichtes einer der vielen Vergnügungsparks mit dem Auto in ein paar Stunden zu erreichen.

Aber noch mehr dürften die neuen Medien, wie Fernsehen, Kino oder Internet dem Zirkus zu schaffen machen. Wer Lust auf Zirkus hat, schaltet den Fernseher an und schon sieht er die Live-Übertragung des großen Chinesischen Staatszirkus. Interessiert da noch ein kleiner Wanderzirkus? Elefanten, Tiger und Löwen haben früher die Massen angezogen, die die seltsamen, exotischen, von sagenhaften Geschichten umrankten Tiere betrachten wollten.

Heute würde man nur noch ein mildes Lächeln ernten. Zu oft war man schon von klein auf im Zoologischen Garten, konnte sich durch die Medien oder in der Schule darüber informieren.

Das Angebot muß größer, besser – bombastisch sein, damit es sein Publikum findet. Zirkusse, die heutzutage nicht Action und ein paar technische Spielereien einbauen, locken allenfalls noch Kinder im Vorschulalter an und bleiben über kurz oder lang auf der Strecke. Deutlich wird das vor allem an der sich verringernden Anzahl der Kleinzirkusse, seit den 80er Jahren. Aber auch die großen Unternehmen müssen Einbußen hinnehmen. Obwohl es auch hier gegenteilige Meinungen gibt, die behaupten, die Zahl der Zirkusunternehmen bleibe seit einigen Jahren konstant. Es scheint wohl eine Art Rückbesinnung zu geben. Weg von Hightech und Action hin zu nostalgischer Kunst, wie es das Traum-Theater Valentino vormacht und mit seinem Programm mehr als gut beim Publikum ankommt. Das wirft die Frage auf, ob damit wohl ein neuer Trend zu verzeichnen wäre, denn gerade die Vielzahl der neuen Gruppierungen im Bereich des „cirque nouveau“ macht deutlich, daß diese Form der unterhaltenden Kunst auf interessiertes Publikum stößt. Die Verbindung von atemberaubender Artistik und ausdrucksstarken Körper- und Bildertheater scheint Zukunft zu haben. Vielleicht muß auch der Zirkus eine neue Form finden, bedingt durch den Wandel der Zeit und unserer Gesellschaft? Er hat sich ja im Laufe der Jahrzehnte schon oft ändern und anpassen müssen. Oder hat unsere Gesellschaft wirklich keinen Platz mehr für das wandernde Zirkusvolk? Zu bedenken sind auf jeden Fall die Äußerungen der Artisten selbst, die von mangelndem Interesse und Verständnis bei der deutschen Bevölkerung sprechen oder wie Franz Althoff von überhöhten Transport- und Mietpreiskosten sowie hohen Sozialabgaben.

Die meisten Zirkusse haben mittlerweile finanzielle Schwierigkeiten. Viele verlegen daher den Transport auf die Straße, um die hohen Transportkosten der Bahn zu umgehen. Der Tierbestand wird reduziert oder die Kapelle durch ein Tonband ersetzt. Der Bau von Zirkus Krone in München finanziert sich beispielsweise durch Vermietungen, solange der Zirkus unterwegs ist.

Verschwindet nun der Zirkus oder verändert er nur seine Form, wie die beiden freien Künstler äußerten? Genau voraussagen läßt sich wohl nichts. Aber glaubt man den Leuten vom Fach, dann wird uns diese Institution auch noch in einigen Jahrzehnten, in welcher Form auch immer, Vergnügen bereiten.

Das Motto des Zirkus Roland-Busch läßt die Hoffnung bei allen Zirkus-begeisterten wachsen: „Der Zirkus lebt. – Es lebe der Zirkus!“

Anmerkungen

¹ Arnold, Hermann: Fahrendes Volk. Landau 1983, S.162.

² Jansen, Wolfgang: Das Varieté. Berlin 1990, S. 25.

³ Ebd. S. 31.

⁴ Ebd. S. 41.

⁵ Ebd. S. 49.

⁶ www.cirquedusoleil.com.

⁷ Die Namen wurden von der Redaktion geändert. Die folgenden Informationen stammen aus einem Interview, das im Juli 2001 geführt wurde.

⁸ Folgende Informationen stammen aus einem Interview, das im Mai 2001 mit der Familie Valentino geführt wurde.

Quellenangaben

Althoff, Franz: So'n Circus: Franz Althoff erzählt. Ein Buch über Circus heute. Freiburg 1982

Arnold, Hermann: Fahrendes Volk. Randgruppen des Zigeunervolkes. Landau ²1983

Bemmann, Helga: Die Artisten, ihre Arbeit und ihre Kunst. Berlin 1965

Günther, Ernst/Winkler Dietmar: Zirkusgeschichte: ein Abriß der Geschichte des deutschen Zirkus. Berlin 1986

Jansen, Wolfgang: Das Varieté: die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin 1990

Lehmann, Rolf: Circus: Magie der Manege. Hamburg 1979

Lehmann-Brune, Marlies: Die Althoffs: Geschichte und Geschichten um die größte Cirkusdynastie der Welt. Frankfurt/Main 1991

Kusnezow, Jewgeni: Der Zirkus der Welt. Berlin 1970

www.berlincompact.de/Variete (Stand vom 12.11.01)

www.cirquedusoleil.com (Stand vom 11.12.01)

www.lapiazza-augsburg.de (Stand vom 19.07.01)

www.theatredusoleil.de (Stand vom 11.12.01)

Stefanie Dorffmeister studiert Medienpädagogik, Volkskunde und Soziologie an der Universität Augsburg.

Von der gestohlenen Großmutter bis zum Huhn mit dem Gipsbein

Zur Kategorisierung moderner Sagen

von Michaela Schwegler

Nachdem man erkannt hatte, daß ‚moderne Sagen‘ nicht nur in Großstädten kursieren, sondern sich viel weiter vor wagen, legte man den Begriff ‚(Groß-)Stadtsage‘ (bzw. ‚urban legend‘) beiseite. Doch wie man diese Erzählgattung nun tatsächlich bezeichnen soll, darüber herrscht keineswegs Einigkeit. Rolf Wilhelm Brednich nennt sie in seinen Sammlungen „sagenhafte Geschichten von heute“ und meint damit „eine möglichst neutrale Bezeichnung des aktuellen Erzählgutes der Gegenwart“¹ gefunden zu haben. Obwohl er den Begriff ‚modern‘ nicht treffend findet, da er „im Sinn von neuzeitlich oder modisch verstanden“² werden könne und damit die Sache nicht treffe, verwendet er in seinen Ausführungen an zahlreichen Stellen die Gattungsbezeichnung ‚moderne Sage‘.

Will man das Wort ‚modern‘ vermeiden, könnte man die Geschichten als ‚zeitgenössische Sagen‘ nach dem englischen ‚contemporary legends‘ bezeichnen, was von einigen Erzählforschern auch gehandhabt wird.³ Ebenfalls verwendet wird der Begriff ‚Zeitungssage‘, da die Geschichten sehr häufig über die Presse verbreitet werden. Doch sind unglaubliche Geschichten nicht erst in heutigen Zeitungen aufzufinden, sondern gehörten schon seit ihren Anfängen zur Presse. Außerdem erscheint der Begriff in heutiger Zeit als zu eng, da sich zur Presse andere Massenmedien wie das Internet⁴ gesellt haben, die zur Ausbreitung der Geschichten einen wesentlichen Beitrag leisten. Wenn man also die massenhafte Verbreitung als Kriterium ansetzen möchte, sollte man besser von ‚Mediansage‘ sprechen.⁵ Nicht nur der Begriff ‚modern‘ auch die Bezeichnung ‚Sage‘ scheint manchen Wissenschaftlern nicht zutreffend zu sein, da sie die Erzählungen nicht genügend von der traditionellen Erzählgattung ‚Sage‘ abgrenzt. Brednichts Vorschlag der „sagenhaften Geschichten“ enthält den Begriff ‚Sage‘ zwar noch, jedoch nicht mehr als Gattungsbegriff, sondern nur noch als erläuterndes Attribut, das zugleich „nur in Sagen überliefert“ wie auch „erstaunlich, unglaublich“⁶ bedeutet. Helge Gerndt bemerkt zu Brednichts Bezeichnung, daß man statt von ‚Geschichten‘ aufgrund des sachlichen Stils besser von ‚Berichten‘ sprechen solle.⁷ Darin stimmt er mit Hermann

Bausinger überein, der bereits 1958 festgestellt hat, daß „die realistische Entwicklung [...] den Bericht gegenüber der Erzählung immer mehr in den Vordergrund treten“ lasse. Zugleich merkt er jedoch an, daß jeder Bericht „nach kurzer Zeit frei für die erzählerische Gestaltung“ werde, „sobald nämlich ein Ereignis in sich selber genug Gewicht hat und nicht nur als historisches [...] Faktum interessant ist“.⁸ Bausinger bezeichnet sodann „Geschichten, die in der Nachfolge der Sage stehen“ als „tolle Begebenheiten“, ‚Begebenheiten‘ aufgrund ihrer Nähe zur Wirklichkeit und ‚toll‘ aufgrund des „Bewundernswerten und Verdammenswerten, welches das Normale übersteigt“.⁹

Über die Bezeichnung ist man sich also nicht einig; Einigkeit herrscht jedoch darüber, daß es Geschichten bzw. Berichte gibt, die auf die traditionelle Gattung ‚Sage‘ aufbauen, jedoch erst in ‚moderner‘ Zeit, d.h. seit einigen Jahrzehnten, kursieren und gewisse Kennzeichen aufweisen, die sie zu einer eigenen Gattung machen.

Kennzeichen der Gattungen ‚Sage‘ und ‚moderne Sage‘

Worin bestehen nun diese Kennzeichen? Was macht die Gattung ‚moderne Sage‘¹⁰ – im Gegensatz zur ‚traditionellen Sage‘ – aus?

Die wichtigsten Merkmale der traditionellen Gattung ‚Sage‘ sind nach Leander Petzoldts Zusammenstellung folgende: Die Sage ist „eine mündliche Erzählung“, „eine mimetische Form des Erzählens“, gekennzeichnet durch „Simplizität ihrer Struktur“; sie ist eine „Urform menschlicher Aussage“ mit „individuellem Wahrheitswert“ und „Affinität zur übernatürlichen Welt“. Wesentliches Kennzeichen der Sage ist der „Zusammenstoß des Numinosen und Profanen“, wobei – im Unterschied zur Eindimensionalität des Märchens – die jenseitige Welt als Gegensatz zur diesseitigen Realität erlebt wird. Schließlich gibt die Sage „scheinbar einmalige, individuelle Begegnungen und Erlebnisse wieder, die vor dem Hintergrund kollektiver Glaubensvorstellungen und Erfahrungen interpretiert werden“, und kann als „eine spezifische, anthropologische Form von Realitätserfahrung und -erfassung auf der Ebene eines prä-rationalen Bewußtseins“ verstanden werden.¹¹

Die zentralen Kennzeichen dieser Gattung treffen auch auf deren moderne Variante zu. Auch die moderne Sage ist eine Erzählung (oder ein Bericht), die (der) mit dem Anspruch auf Wahrheit auftritt, jedoch etwas äußerst Ungewöhnliches beinhaltet, welches das ‚Normale‘ übersteigt. Ihre Besonderheit besteht jedoch darin, daß sie zum einen – wie oben erläutert –

nicht nur mündlich, sondern zu einem großen Teil durch moderne Massenmedien weiterverbreitet wird, zum anderen (teilweise) neue Inhalte aufgreift (z.B. UFOs) und schließlich zum dritten Elemente aus anderen Erzählgattungen übernimmt. Hermann Bausinger gibt deshalb moderne Sagen als Beispiel dafür an, daß „sich zwischen den überlieferten Gattungsformen neue Erzählformen“ herausbilden, und bezeichnet diese als „zwischen Gerücht und Sage angesiedelte unheimliche Geschichten“.¹²

Die Gattung ‚Gerücht‘ verdeutlicht ein weiteres wesentliches Kennzeichen moderner Sagen: Sie alle sind ‚FOAF-Stories‘ (‚Friend of a Friend‘); sie werden nie (oder zumindest sehr selten) von demjenigen erzählt, dem der Vorfall tatsächlich passiert ist, sondern von der Bekannten des Freundes der Tante... Auch wenn sich der Erzähler trotzdem meist für die Wahrheit des Falls verbürgt, tritt diese letztlich in den Hintergrund. Ein schönes Beispiel dafür ist die Geschichte des todkranken schottischen Jungen, der durch Postkartenzusendungen ins Buch der Rekorde kommen wollte. Es gab mehrere dieser Geschichten, manche Jungen gab es wirklich, andere nicht. Doch die Beteiligung an der Aktion war jedesmal genauso groß.¹³ Auch heute kursiert die Geschichte noch in unterschiedlichen Varianten per E-Mail durch die Welt. Gerade die Spannung zwischen „Wahrheitsanspruch und Zweifel“¹⁴ scheint also ein wesentliches Kennzeichen der Sage, vor allem der modernen Sage, zu sein.

Nicht nur Vermischungen mit der Gattung ‚Gerücht‘ machen sich bei modernen Sagen bemerkbar, auch unterhaltende Gattungen wie Witz und Schwank liefern ihren Beitrag. Die Pointe als deren primäres Erkennungszeichen tritt uns auch in zahlreichen modernen Sagen entgegen. Als Witz könnten so einige kurze Geschichten gewertet werden, in denen das komische Element zentral ist. Brednich nennt hier als Beispiel die Geschichte des ertrinkenden Surfers, der von Badegästen vermeintlich gerettet wird, jedoch Schlittschuhe an den Füßen hat. Diese Geschichte existiert sowohl als Sage als auch in Form eines Ostfriesenwitzes.¹⁵ Der Unterschied zum Witz liegt jedoch im ‚wahren Kern‘, den jede Sage für sich in Anspruch nimmt, und der dem Witz völlig fern liegt. Besser ist es deshalb wohl von einer gewissen Nähe zur Gattung ‚Schwank‘ zu sprechen. Denn ein Schwank ist dadurch gekennzeichnet, daß er wie die Sage einen realen Kern hat und daß er sehr lebensnah ist. Gerade die im Schwank häufig auftretenden Stoffe „aus den triebgebundenen Bereichen menschlichen Lebens“¹⁶ weisen Parallelen zu einem Bereich moderner Sagen auf, die sich ebenfalls mit den Themen „Essen und Trinken“ oder „Sexualität“ befassen.¹⁷

Es scheint sich also bei der Gattung ‚moderne Sage‘ um eine Gattungsmischung bzw. eine neue Gattung zu handeln, die Anleihen bei verschiedenen traditionellen Gattungen macht. Ihre Besonderheit liegt nicht in ihrer Originalität, sondern in der „einzigartigen Synthese“ („particular synthesis“)¹⁸ vorgefundener Formen und Inhalte.

Alte und neue Motive

Nicht nur die Gattung ‚moderne Sage‘ ist nichts grundsätzlich Neues. Immer wieder wird betont, daß auch die Motive bereits auf lange Traditionen zurückblicken können. Ingo Schneider versucht im Rahmen seiner Erstellung eines ‚Typenindex‘ moderner Sagen, diese den Nummern des Aarne-Thompson Typensystems und des ‚Motif-Index‘ zuzuordnen. Dabei kann er einige Motive als eindeutige Wandermotive entlarven, muß jedoch auch feststellen, daß insgesamt „die Zahl jener Typen von contemporary legends, zu denen Entsprechungen in der einen oder anderen Form im Verzeichnis der Märchentypen und im ‚Motif-Index‘ gefunden werden können, relativ bescheiden aus[fällt].“¹⁹

Hier sollen zwei Beispiele genannt werden, bei denen wir es wohl tatsächlich mit Wandermotiven mit langer Tradition zu tun haben, die auch in heutigen Erzählungen noch in zahlreichen Varianten auftreten, also wohl als sehr beliebte Motive gelten können. Zum ersten ist dies das Motiv des „Vanishing Hitchhiker“ (Motif-Index E332.3.3.1). Das von Stith Thompson angeführte Grundschema einer jungen Frau, die per Anhalter fährt und plötzlich aus dem Auto verschwindet, wonach der Fahrer sich kündigt und erfährt, daß die Frau schon längere Zeit tot war, hat sich in der modernen Sage erhalten und tritt uns beispielsweise in Brednichs Sammlung „Die Maus im Jumbo-Jet“ als Nummer 16 mit dem Titel „Die verschwundene Anhalterin“ entgegen. Das zweite, häufig auftretende Wandermotiv ist das der ‚gestohlenen Großmutter‘, die auf einer Auslandsreise mit ihrer Familie stirbt, von dieser im Teppich eingerollt auf dem Autodach nach Hause transportiert und auf einem Rastplatz samt Teppich gestohlen wird.²⁰ Dieses Motiv findet sich im ‚Motif-Index‘ unter der Kategorie „Quest for lost persons“ (H1385) mit der Variante „Quest for lost grandfather“ (H1385.7.1).

Ähnlich diesen beiden ließen sich noch zahlreiche andere Motive nennen, die keineswegs Schöpfungen moderner Sagen sind, sondern auf eine lange Tradition zurückblicken können. Und trotzdem sind moderne Sagen nicht einfach Wiederholungen alter Geschichten. Die Motive erfahren vielmehr in

zweierlei Hinsicht wesentliche Neuerungen. Zum einen werden alte Motive den neuen Kontexten der modernen Welt angepaßt. So sind es beispielsweise nicht mehr ‚wilde Jäger‘ oder das ‚wilde Nachtheer‘, die am Himmel gesichtet werden, sondern UFOs, hochtechnologische Fluggeräte.²¹ Zum anderen treten auch Motive auf, die wohl nur über große Umwege auf traditionelle Motive zurückgeführt, im wesentlichen jedoch als neu angesehen werden können. Dazu zählen zum Beispiel die Geschichten vom Pudel in der Mikrowelle²² oder sonstige Erzählungen, in denen moderne, technische Geräte wie Videos oder Computer vorkommen.²³ Auch inhaltlich gesehen haben wir es bei der Gattung ‚moderne Sage‘ somit mit einer Mischung zu tun, die zwar auf traditionelle Stoffe zurückgreift, zugleich jedoch Neues liefert, was ihre Behandlung als eigene, neue Gattung rechtfertigt.

Kategorien moderner Sagen

Daß es diese neue Gattung gibt, was das ‚Moderne‘ an ihr ist und welche Motive sie aufgreift, wurde nicht nur hier in groben Zügen geschildert, sondern bereits von zahlreichen Erzählforschern in ihren Publikationen konstatiert. Kaum jemand hat sich bisher jedoch um eine Kategorisierung dieser neuen Gattung Gedanken gemacht. Es ging nur immer um die Gattung als Ganzes – doch aus welchen Unterkategorien besteht diese eigentlich? Wie läßt sie sich gliedern?

Die traditionelle Sage wird üblicherweise in die beiden Großkategorien ‚historische Sage‘ und ‚dämonologische Sage‘ eingeteilt, eventuell werden noch die beiden Kategorien ‚Erklärungssage‘ und ‚Warnsage‘ hinzugenommen. Überblickt man die Sammlungen moderner Sagen, kommt man schnell zu dem Schluß, daß sich dieses Schema dafür nicht mehr eignet. Die Kategorie ‚historische Sage‘ entfällt komplett, denn Kennzeichen moderner Sagen ist es ja gerade, daß sie in der Alltagswelt der Gegenwart spielen. Auch ‚dämonologische Sagen‘ gibt es im strengen Sinne nicht mehr. Denn „ein dämonisches Wesen, dem übernatürliches Wissen oder ebensolche Kräfte nachgesagt werden“²⁴, taucht in den modernen Sagen nicht auf. Wenn man den Begriff jedoch allgemeiner faßt und als Erzählung definiert, in der etwas in irgendeiner Form Übernatürliches auftritt, lassen sich sagenhafte Geschichten von heute finden.²⁵ Erklärungssagen erscheinen in unserer heutigen naturwissenschaftlich aufgeklärten Welt völlig fehl am Platz. Wir können uns sämtliche Naturerscheinungen wissenschaftlich erklären und

brauchen dazu keine erfundenen Geschichten. Lediglich Warningsagen sind in der gleichen Funktion auch heute noch vertreten. Ja, die Angst vor dem in der Sage geschilderten Erlebnis²⁶ und die damit verbundene Warnung, eine ähnliche Situation zu umgehen, scheint sogar eine Hauptfunktion moderner Sagen zu sein. Lediglich das Objekt der Angst bzw. Warnung hat sich geändert. Heute ist es zum Beispiel die Ansteckungsgefahr von AIDS auf Reisen, vor der zahlreiche Erzählungen warnen.²⁷ Auch die Angst und zugleich Warnung vor Fremdem und Exotischem wie der „Spinne in der Yucca-Palme“²⁸ ist in zahlreichen Sagen zu spüren.

Eine weitere zentrale Funktion vieler moderner Sagen ist es, Mitleid zu erregen. Als Beispiel hierfür kann die bereits erwähnte Geschichte des todkranken Jungen, der einen Rekord aufstellen will, fungieren.

Des weiteren existieren zahlreiche Sagen, in denen Rache im Mittelpunkt steht, wie zum Beispiel die Erzählungen über einen Mann im Supermarkt, der sich an der Mutter eines antiautoritär erzogenen Jungen, der durch unangenehmes Verhalten auffällt, rächt, indem er dieser ein Glas Honig über den Kopf schüttet,²⁹ oder über den betrogenen Liebhaber, der das offene Cabriolet des Geliebten seiner Frau mit Beton füllt.³⁰

Auch Mißgeschicke und Unfälle sind ein beliebtes Thema moderner Sagen. Dabei kommt es oft zu einer „Häufung von Schrecken“ – so auch der Titel einer Geschichte in „Die Maus im Jumbo-Jet“ (Nr. 99) von einem Mann, der, einem scheinbaren Einbrecher auf der Spur, zunächst seine Pyjamahose verliert, sich dann an der von ihm selbst eingestoßenen Fensterscheibe an der Pulsader verletzt, sodann ins Krankenhaus eingeliefert wird, während seine Frau die Wohnung mit Spiritus von seinem Blut reinigt und die Reinigungstücher in die Toilette wirft, aus dem Krankenhaus zurückgekehrt die Toilette benützt, sich eine Zigarette anzündet und das Streichholz in die Toilette wirft, wobei er sich wegen des Spiritus erhebliche Verbrennungen zuzieht, wiederum von Rettungssanitätern abgeholt wird, die, als er ihnen von seinen Mißgeschicken erzählt, so lachen müssen, daß sie ihn fallen lassen und er sich ein Bein bricht.³¹

Während diese Geschichte zwar mit zahlreichen Blessuren, aber zumindest nicht mit dem Tod endet, ist eine weitere Gruppe von Erzählungen auszumachen, deren Kennzeichen es ist, daß sie tragisch enden. Dazu zählt beispielsweise die Geschichte über „Das vergiftete Brautkleid“³², welches das Leichengift seiner vorigen Trägerin auf die neue Braut überträgt und diese am Hochzeitstag sterben läßt.

Schließlich erzählen einige Sagen Kuriositäten, wie zum Beispiel die Geschichte von den „Grünen Gummibärchen“,³³ die von einem Mann berichtet, der sich bei der Firma Haribo über das Fehlen grüner Gummibärchen in seiner Tüt beschwert, woraufhin er einen ganzen Sack davon geliefert bekommt.

Eine große Gruppe moderner Sagen weisen stark schwankhafte Züge auf und haben in erster Linie unterhaltende Funktion. Ein Beispiel dafür ist die Geschichte über „Das Huhn mit dem Gipsbein“³⁴: Ein Doktorand der Medizin untersuchte Knochenheilungen und hielt sich dazu Hühner, denen er die Beine brach und eingipste. Eines Tages entwichte ein Huhn in die nebenan befindliche psychiatrische Klinik. Als er gerade dabei war, das Tier zu suchen, entdeckten ihn zwei Krankenwärter und stellten ihn zur Rede. Nachdem er ihnen mitgeteilt hatte, er suche ein Huhn mit einem Gipsbein, internierten sie ihn kurzerhand.

Insgesamt erhalten wir also acht Kategorien moderner Sagen, nämlich: Übernatürliches, Angsterregendes, Mitleiderregendes, Rache, Mißgeschicke/Unfälle, Tragisches, Kurioses, Schwankhaftes. Diese treten natürlich nicht immer in Reinform auf, sondern können sich vermischen, Tragisches kann zugleich schwankhaft sein, Rache mitleiderregend oder Übernatürliches angsterregend etc. Doch ist dies der Nachteil aller Kategorisierungen, gerade jener von Erzählgattungen. Trotzdem haben wir es bei diesen acht Kategorien moderner Sagen mit ‚Grundformen‘ zu tun, die sich durch zahlreiche Beispiele belegen lassen und somit tatsächlich Gruppen bilden.

Auch Rolf Wilhelm Brednich teilte seine Sammlungen in Gruppen ein. Doch ging er dabei mehr pragmatisch vor, indem er jeweils die Bereiche angab, denen die Erzählungen entstammten, wie zum Beispiel „Tierisches“, „Luftfahrt“, „Urlaub und Fremde“, „Arbeit und Technik“, „Auto und Verkehr“, „Haus und Wohnung“ usw.³⁵ Diese Einteilung hat den Nachteil, daß Geschichten, die zwar dem jeweiligen Bereich entstammen, inhaltlich gesehen einen Aspekt aus einem anderen Bereich in den Vordergrund rücken. So ist beispielsweise „Die Spinne in der Yucca-Palme“ im Kapitel „Haus und Wohnung“ anzutreffen, obwohl in dieser Geschichte gerade nicht das Häusliche, sondern das angsterregende Exotische zentral ist. Ebenso ist die Geschichte des todkranken Jungen, der ins Buch der Rekorde kommen will (siehe oben), unter der Rubrik „Kuriositäten“ zu finden, obwohl die mitleiderregende Komponente der Geschichte im Mittelpunkt steht und für deren Verbreitung sorgte. Erst in zweiter Linie, sozusagen in rückblickender Perspektive läßt sich die Erzählung als Kuriosität einordnen. Ähnliche

Beispiele wie die beiden genannten finden sich in größerer Menge in Brednicks Sammlungen. Die hier vorgestellte Kategorisierung der Gattung ‚moderne Sage‘ ist deshalb ein Versuch, eine neue Einteilung zu finden, die von derjenigen Brednicks abweicht und sich nach den zentralen Motiven und Funktionen der Erzählungen selbst richtet.

Diese Kategorisierung macht auch den Unterschied zur traditionellen Gattung ‚Sage‘ deutlich. Im Gegensatz zu den traditionellen historischen und dämonologischen Sagen handeln moderne Sagen von Gefühlen und Themen, die den ‚Durchschnittsmenschen‘ betreffen und seinem alltäglichen Leben entnommen sind. Und doch sind moderne Sagen keine banalen Alltagserzählungen. Im Gegenteil: sie rücken gerade jene Aspekte in den Vordergrund, die das Alltagsleben durchbrechen, nämlich das Übernatürliche, Angsterregende, Tragische oder Kuriose. ‚Kurios‘ sind sie in gewisser Hinsicht alle, indem sie nämlich über etwas Ungewöhnliches berichten, von dem nicht klar ist, ob es wahr ist oder nicht. Egal ob wahr oder nicht, immer erwecken sie jedoch gewisse Gefühle bei den Menschen, ob es nun Mitleid, Angst, Schrecken (vor Unfällen oder tragischen Unglücken) oder Freude (über Schwankhaftes oder Kurioses) ist. Gerade diese Wirkung macht die Gattung ‚moderne Sage‘ aus. Und dies ist schließlich der Grund dafür, warum die oben genannten acht Kategorien wohl wirklich als zentrale Kategorien dieser ‚neuen‘³⁶ Erzählgattung gelten können.

Anmerkungen

¹ Brednich, Rolf Wilhelm: Die Spinne in der Yucca-Palme. Sagenhafte Geschichten von heute. München 1998, S. 10.

² Ebd.

³ Vgl. z.B. Schneider, Ingo: Traditionelle Erzählstoffe und Erzählmotive in Contemporary Legends. In: Schmitt, Christoph (Hg.): Homo narrans. Studien zur populären Erzählkultur. Festschrift für Siegfried Neumann zum 65. Geburtstag. Münster/New York 1999, S. 165-179.

⁴ Vgl. Schneider, Ingo: Erzählen im Internet. In: Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung 37 (1996), S. 8-27.

⁵ Vgl. Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme, S. 13.

⁶ Wahrig, Gerhard (Hg.): Wörterbuch der deutschen Sprache. München ²1998, S. 772.

⁷ Vgl. Gerndt, Helge: Vermischtes. Die Zeitungsnachricht als Sage. In: Lipp, Carola (Hg.): Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt/New York 1995, S. 57.

⁸ Bausinger, Hermann: Strukturen des alltäglichen Erzählens. In: *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung* 1 (1958), S. 247.

⁹ Ebd. S. 249.

¹⁰ Trotz der oben erläuterten Probleme mit dem Begriff ‚moderne Sage‘ wird dieser im folgenden verwendet. Denn wie in diesem Beitrag gezeigt wird, handelt es sich tatsächlich um Erzählungen, welche die wichtigsten Merkmale der Gattung ‚Sage‘ aufweisen und sich lediglich durch ‚moderne‘ Stoffe und Verbreitungswege von diesen unterscheiden.

¹¹ Petzoldt, Leander: Einführung in die Sagenforschung. Konstanz 1999, S. 58f.

¹² Bausinger, Hermann: Modernismen. In: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens*. Band 9. Berlin/New York 1999, Sp. 747.

¹³ Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm: Eine unendliche Geschichte. In: Götsch, Silke/Hansen, Nils/Tuomi-Nikula, Outi/Zimmermann, Harm-Peer: *Volkskundliche Streifzüge. Festschrift für Kai Detlev Sievers zum 60. Geburtstag*. Kiel 1999, S. 11-24.

¹⁴ Gerndt, Helge: Gedanken zur heutigen Sagenforschung. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 1991, S. 139.

¹⁵ Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm: Die Maus im Jumbo-Jet. Neue sagenhafte Geschichten von heute. München 1998, S. 11f.

¹⁶ Straßner, Erich: Schwank. (=Sammlung Metzler M77). Stuttgart ²1978, S. 4.

¹⁷ Vgl. z.B. Brednich: Die Maus im Jumbo-Jet, Kap. V und VI.

¹⁸ Bennett, Gillian: What's ‚Modern‘ about the Modern Legend? In: *Fabula* 26 (1985), S. 222.

¹⁹ Schneider, Ingo: Traditionelle Erzählstoffe und Erzählmotive in Contemporary Legends. In: Schmitt, Christoph (Hg.): *Homo narrans. Studien zur populären Erzählkultur*. Festschrift für Siegfried Neumann zum 65. Geburtstag, S. 171.

²⁰ Vgl. z.B. Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme. Nr. 29; zum Motiv der gestohlenen Großmutter: Dégh, Linda: Eine außergewöhnliche Variante der Sage von der ‚gestohlenen Großmutter‘. In: Lipp, Carola (Hg.): *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung*. Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag. Frankfurt/New York 1995, S. 35-47.

²¹ Vgl. z.B. Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme. Nr. 95 und 96; zu UFOs in modernen Sagen: Dégh, Linda: UFO's and How Folklorists Should Look at Them. In: *Fabula* 18 (1977), S. 242-248.

²² Vgl. z.B. Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme, Nr. 79.

²³ Vgl. z.B. Brednich, Rolf Wilhelm: Das Huhn mit dem Gipsbein. Neueste sagenhafte Geschichten von heute. München 1996, Kap. VII.

²⁴ Petzoldt: Einführung in die Sagenforschung, S. 123.

²⁵ Vgl. z.B. Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme, Kap. X.

²⁶ Vgl. Röhrich, Lutz: Sage – Märchen – Volksglauben. Kollektive Angst und ihre Bewältigung. In: Eifler, Günter u.a. (Hg.): *Angst und Hoffnung. Perspektiven der Weltauslegung*. Mainz 1984, S. 173-202.

²⁷ Vgl. z.B. Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme, Nr. 59; zu den Warnsagen können auch die oben erwähnten Anhalter-Sagen gerechnet werden; vgl. auch Nr. 39, 40 sowie Brednich: Das Huhn mit dem Gipsbein, Nr. 17, 22. – Zu den einzelnen Kategorien werden im folgenden nur jeweils einige markante, niemals alle hierfür in Frage kommenden Beispiele angegeben. Sie sind alle der vierbändigen Sammlung Brednichts entnommen, da diese die bisher umfassendste und sozusagen eine Zusammenfassung aller übrigen Sammlungen ist.

²⁸ Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme, Nr. 70; vgl. auch Nr. 37, 54

²⁹ Vgl. ebd. Nr. 58.

³⁰ Ebd. Nr. 1; vgl. auch Nr. 2, 3, 92.

³¹ Vgl. auch Brednich, Rolf Wilhelm: Die Ratte am Strohalm. Allerneueste sagenhafte Geschichten von heute. München 1996, Nr. 76, 97, 102.

³² Brednich: Die Maus im Jumbo-Jet, Nr. 90; vgl. auch Nr. 91, 92 sowie Brednich: Das Huhn mit dem Gipsbein, Nr. 67, 70, 71.

³³ Brednich: Das Huhn mit dem Gipsbein, Nr. 126, vgl. auch Nr. 127, 130 sowie Brednich: Die Spinne in der Yucca-Palme, Nr. 116.

³⁴ Brednich: Das Huhn mit dem Gipsbein, Nr. 81; vgl. auch Nr. 113, 114.

³⁵ Eine ähnliche Einteilung trifft auch Helmut Fischer in seiner Sammlung „Der Rattenhund. Sagen der Gegenwart“ (Beiträge zur rheinischen Volkskunde, Bd. 6, Köln 1991).

³⁶ Einschränkungen zur ‚Neuheit‘ der Gattung siehe oben.

Born in Europe

Ein Ausstellungsprojekt der Staatlichen Museen zu Berlin

Das Ausstellungsprojekt „Born in Europe“ wird mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder von einer Kooperation des Bezirksamtes Neukölln/Heimatmuseum Neukölln, des Museums Europäischer Kulturen SMPK und des Museumspädagogischen Dienstes in Berlin getragen. György Konrád, Präsident der Akademie der Künste in Berlin, hat die Schirmherrschaft übernommen.

Die Ausstellung wird vom 23. Januar bis zum 22. Mai 2003 in den Sonderausstellungshallen der Staatlichen Museen zu Berlin im Kulturforum am Potsdamer Platz stattfinden. Im Anschluß soll sie in Lissabon, Kopenhagen, Athen und Posen gezeigt werden.

Das Projekt beruht auf einer Kooperation der Berliner Partner mit mehreren europäischen Museen: Wassermuseum Lissabon und APOREM (Vereinigung portugiesischer Unternehmen mit Museen), Österreichisches Museum für Volkskunde Wien, Weltkulturmuseum Rotterdam, Frauenmuseum Aarhus, Dänisches Nationalmuseum Kopenhagen, Volksmuseum - Ethnographische Abteilung Posen/Poznan, Weltkulturmuseum Göteborg und Anthropologisch-Ethnologisches Museum (Kunstkammer) St. Petersburg. Weitere Kooperationen sind im Aufbau.

Das Jahr 2003 steht für die Berliner und Brandenburger Kulturaktionen unter dem Motto „Europa 2003“. Die Ausstellung „Born in Europe“ als kulturhistorische Leitausstellung nimmt im Rahmen der geplanten europäisch ausgerichteten Projekte eine herausragende Rolle ein.

„Born in Europe“ macht zwei große Themen zu seinem Gegenstand: Geburt und Migration in Europa, früher und heute. Migrant und Säugling verlassen beide Vertrautes, werden in eine (neue) Kultur geboren, machen einen neuen Anfang. Neubeginn und Zukunft – sie sind mit der Geburt jedes Kindes und mit Migration verbunden. An Migration und Geburt lassen sich Ideale und Hoffnungen widerspiegeln, die Europa charakterisieren.

„Born in Europe“ behandelt das kulturelle Selbstverständnis von Menschen in Europa, sowohl von in Europa Geborenen, als auch von Einwanderern und Auswanderern. Sie fragt nach Verbindungen zwischen Herkunft, Identität und Zuwanderung, bezogen auf eine gemeinsame Zukunft der Menschen als Bürger Europas. Sie thematisiert Migration in Europa anhand einzelner

Familiengeschichten: Was bedeutet es für Menschen verschiedener kultureller Herkunft, in Europa geboren zu sein? Welche Bedeutung hat es für Zugewanderte, wenn ihre Kinder als Europäer geboren werden?

„Born in Europe“ gibt einen Einblick in die Zusammenhänge zwischen Familienstrukturen, Geburtenraten und Einwanderung. Die Ausstellung vermittelt objektive und subjektive Sichtweisen in anregender Zusammenschau und historischer Vertiefung, so beispielsweise aus der Sicht historischer und aktueller Zuwanderergruppen in Berlin und Brandenburg (Hugenotten, Böhmen, Russen, Polen, Türken u.a.).

„Born in Europe“ erzählt weiterhin die Geschichte der Geburt im wörtlichen Sinn, ihres Ausdrucks in der europäischen Kunst und Kultur. Sie zeigt Aspekte einer vergleichenden Kulturgeschichte von Geburt, Mutterschaft, Kindheit und Jugend im Europa der letzten 400 Jahre.

Vom 30. Januar bis 1. Februar 2002 findet zur Vorbereitung der Ausstellung die Tagung „Born in Europe: Migration, Cultural Identity and European Perspectives“ in der Europäischen Akademie in Berlin statt. Interessenten melden sich bitte beim Projektbüro „Born in Europe“, Museumspädagogischer Dienst Berlin, Henrick Stahr, Chausseestr.123, 10115 Berlin, Tel.: 0049-30-28397-479 oder per Email: mail@born-in-europe.de.

„Schöne Damen, edle Herrn, Wickelkind und Weihnachtsstern“. Bilderschatz auf historischen Gebäckmodeln

Eine Ausstellung des Deutschen Brotmuseums Ulm

„**S**chöne Damen, edle Herrn, Wickelkind und Weihnachtsstern“, das sind nur einige wenige Motive dieser Ausstellung. Frühe Model aus der Mitte des 17. Jahrhunderts werden ebenso präsentiert wie Zinnmodel für Marzipan, Schwefelformen des 19. Jahrhunderts oder Model für „Durchbrochenes“, ein längst vergessenes Gebäck. Neben Marzipan wurden Lebkuchen- und Springerlesteige, aber auch Tragant zur Herstellung der „süßen Bilder“ verwendet. Den Modeln sind jeweils nach historischen Vorlagen detailgetreu bemalte Abformungen zugesellt.

Wer schuf die Model?

Gemodeltes Gebäck gab es bereits in der Antike. In Deutschland sind Gebäckmodel seit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts bekannt. Künstlerisch und handwerklich hochwertige Model wurden von berufsmäßigen Modelstechern geschaffen. Oft wurden die Model auch von Lebküchnern hergestellt. Modelstechen gehörte zu ihrer Ausbildung. Etliche von ihnen gingen auf Wanderschaft, im Ranzen Stechwerkzeug und ein Muster-Modelbrett. Der Kunde konnte sich dann die Bilder aussuchen, die ihm am besten gefielen. Dadurch sind identische Motive in unterschiedlicher Zusammenstellung auf Gebäckmodeln überliefert.

Eine Besonderheit dieser Ausstellung sind Schaffhauser Tonmodel aus einer speziellen Bossiererwerkstatt. Dies ist eine Seltenheit, wurden doch nur wenige Model von ihren Schöpfern signiert. Auf Modeln aller Art sind außer einer eventuell vorhandenen Signatur des Stechers vor allem Besitzerkennzeichen zu finden.

Leider sind nur wenige Model datiert, so daß eine genaue Altersbestimmung oft schwierig ist. Es müssen dann andere Merkmale wie Kleidung, Geräte oder Symbole zur zeitlichen Einordnung herangezogen werden.

Aus welchem Material sind Gebäckmodel?

Die gotischen Model waren aus Ton, frühe Marzipanmodel auch aus Zinn. Die berühmten „Kuchelsteine“ waren in Stein geschnitten. Ab dem 17. Jahrhundert wurden Gebäckmodel vor allem in Holz gestochen. Verwendet wurden Obstbaumhölzer wie Apfel, Kirsche und Birnbaum. Aber auch Nußbaum und – für besonders feine Arbeiten wie Tragantmodel – das sehr harte und widerstandsfähige Buchsbaumholz.

Ein gutes, astfreies Stück Holz war die Voraussetzung für eine dauerhafte Form. Trotzdem rissen – durch starken Gebrauch und eventuell zu trockener Lagerung – viele Model. Um sie vor der endgültigen Zerstörung zu retten, wurden sie mit eisernen Bändern verstärkt.

Honig

Honig war der „Zucker der Antike“. Schon im Alten Ägypten kannte man die Bienenzucht. Honigkuchen waren bevorzugte Opfergaben für die Götter, aber auch wichtiges Totenopfer. Dem Honig wurden außerdem heilende Kräfte zugeschrieben. Bis ins späte Mittelalter war Honig für die Allgemeinheit die einzige Möglichkeit, Speisen und Getränke zu süßen. Bienenstöcke gehörten zu jedem bäuerlichen Anwesen und fehlten in keinem Kloster. Das bei der Honiggewinnung anfallende Wachs wurde vor allem in Kirchen und Klöstern und im häuslichen Bereich verwendet. Honig war Süßstoff und – zusammen mit Mehl – auch Bindestoff vieler Modelle, wie zum Beispiel für Lebkuchen.

Zucker

Die Wildform der Zuckerrohrpflanze (*Saccharum officinarum*) stammt aus Neuguinea. Aus Indien sind die ältesten Berichte über Zuckergewinnung erhalten. Die Araber brachten die Pflanze zwischen 700 und 900 in den Mittelmeerraum. Seit dem 16. Jahrhundert baute man das Zuckerrohr auf Plantagen in Mittel- und Südamerika sowie Indonesien an. Heute wird Zuckerrohr, ein bis zu 7 m hohes, mehrjähriges Gras, in den Tropen der ganzen Welt kultiviert.

Als Importware war Zucker so kostbar, daß sich diesen Luxus nur eine privilegierte Oberschicht im höfischen Bereich, in Klöstern und im reichen Patriziat leisten konnte. Sein hoher Preis erklärt auch, warum die frühesten Ton- oder Steinmodel für Marzipan nie größer als 5–12 cm waren.

1747 wies der Berliner Chemiker A.S. Marggraf auf die Möglichkeit hin, Zucker aus der Runkelrübe zu gewinnen. Mit Unterstützung des preußischen Königs entstand 1802 in Schlesien die erste Rübenzuckerfabrik. Die Aufhebung der Kontinentalsperre 1813 brachte wieder preiswerteren Rohrzucker auf den Markt. Rübenzucker war nicht mehr konkurrenzfähig. Erst um 1830 kam es von Frankreich ausgehend zu einer zweiten Gründungswelle der Rübenzuckerindustrie. Nun war Zucker für jedermann erschwinglich.

Lebkuchen

Der Name „Lebkuchen“ geht auf das lateinische Wort *ibum* = ‚Fladen, Kuchen‘ zurück. Lebkuchen waren vor allem in Deutschland, Österreich und der Schweiz verbreitet. Im 14. Jahrhundert schlossen sich in vielen Orten Lebkuchen- und Kerzenmacher zu Zünften zusammen. Die Zünfte wachten über die Ausbildung der Lehrlinge und die Qualität der Lebkuchen. Auch in Apotheken wurden Lebkuchen hergestellt. Schon 1491 erhielt eine Stuttgarter Apotheke das Privileg dazu. Ungefähr gleichzeitig begann in Worms ein Zuckerbäcker „Lebkuchen und anderes köstliches Gut“ herzustellen.

Gemodelte Lebkuchen waren nichts Alltägliches. Sie wurden zu bestimmten Festen oder Anlässen gebacken. Die abgebildeten Motive weisen meist auf diesen Anlaß hin, wie die ABC-Tafeln, die den Kindern zum Schulanfang geschenkt wurden. Für in Modeln ausgeformte Lebkuchen benötigt man einen besonderen Teig mit wenig Trieb.

Springerle

Springerle sind etwa ab Mitte des 17. Jahrhunderts besonders im süddeutschen Raum und in der Schweiz bekannt. Die Bezeichnung „Springerle“ wird auf zweierlei Arten gedeutet: Zum einen glaubt man, daß der Name vom besonders häufig dargestellten Reitermotiv kommt. Zum andern soll er sich davon ableiten, daß der Teig beim Backen durch das Triebmittel in die Höhe „springt“ und die sogenannten „Füßle“ erhält. Die Namen „Eier- und Bauernmarzipan“ lassen vermuten, daß der Springerlesteig als Ersatz für den

so teuren Marzipan genommen wurde und seinen Weg nach und nach auch in die bürgerliche Haushalte fand. Im Teig waren die Mandeln gegen Eier ausgetauscht worden. Das Ergebnis war ein Gebäck, auf dem sich die Bildreliefs der Model genau so gut abbildeten wie mit Marzipan. Sollte die auszumodelnde Masse noch billiger sein, ersetzte man die Eier durch Wasser. Zwar war der Geschmack nicht besonders gut, das Ergebnis auf dem Gebäcke waren jedoch gestochen scharfe Bilder. Deshalb waren Wasserspringerle als Schmuck für den Weihnachtsbaum beliebt.

Marzipan

Keine Süßigkeit hat die Menschheit so stark beschäftigt wie der Marzipan. Das Wort „Marzipan“ soll sich von dem arabischen Wort „Mautaban“ herleiten. Noch immer kreisen unwahrscheinliche Gerüchte über sein Entstehen. Tatsächlich ist seine Heimat der Orient. Er war ein begehrtes Naschwerk des Harems.

Da alle Zutaten wie Mandeln, Zucker und Rosenwasser von weither eingeführt werden mußten, war er äußerst kostbar. Seine Herstellung in Deutschland war ursprünglich ein Privileg der Apotheker. Vermischt mit Heilkräutern diente er als Arznei. Die Apotheker lieferten aber auch kunstvoll verzierte und vergoldete Marzipanerzeugnisse für die Feste der reichen Leute. Später stellten vor allem Zuckerbäcker Marzipan her. In manche Klöstern galt er als Fastenspeise.

Tragant

Der in Vorderasien bis Griechenland heimische Bocksdornstrauch (*Astragalus gummifer*) liefert bei Verletzung seiner Rinde oder Wurzeln ein Gummi, das getrocknet als Tragant bezeichnet wird. Ursprünglich als Arzneimittel verwendet, entdeckten ihn die Zuckerbäcker als wichtigen Bestandteil für die Herstellung feinsten Modelliermassen. Diese Art „Teig“ bestand aus in Rosenwasser gequollenem Tragant, Zucker, Stärkemehl und Eiweiß. Er wurde nicht gebacken, sondern nach dem Modellieren an der Luft getrocknet. Er härtete rasch und ließ sich gut bemalen und vergolden. In der Barockzeit wurden bei höfischen Festen ganze Tischdekorationen mit Lauben, Gittern, Toren und lustwandelnden Figuren aus Tragant gefertigt.

Als 1710 in Meißen die erste deutsche Porzellanmanufaktur gegründet wurde, war der Einfluß der Tragant-Tafeldekorationen auf ihre Produkte unverkennbar.

Deutsches Brotmuseum, Salzstadel, 89073 Ulm

Dauer der Ausstellung: 2. Dezember 2001 bis 10. Februar 2002

Märkte in Stadt und Dorf

besprochen von Sabine Doering-Manteuffel

Dieser ansprechend gestaltete Katalog begleitete eine Ausstellung über das Marktwesen vom Mittelalter bis zur Gegenwart im Hohenloher Freilichtmuseum in Schwäbisch-Hall Wackershofen. Städte, Kleinstädte und Dörfer der heutigen Kreise Hall und Hohenlohe standen im Mittelpunkt der Ausstellung und jedem dieser Orte ist ein ein- bis zweiseitiges Kurzportrait seiner Rolle als Handelsplatz gewidmet. Daß dabei nur Streiflichter geworfen werden können, wird man gern in Kauf nehmen, wenn man sich die sehr liebevoll zusammengestellten Marktbeschreibungen einmal näher ansieht. Sie sind das Ergebnis sorgfältiger und umfangreicher Recherchen in Lokal- und Regionalarchiven und spiegeln trotz ihrer Kürze die Atmosphäre wieder, die diese dichte Marktlandschaft vor allem zwischen dem Spätmittelalter und dem frühen 19. Jahrhundert nicht nur an den Tagen, an denen Markt gehalten wurde, geprägt hat.

Einer Reiseroute durch das Gebiet zwischen Jagst und Kocher gleicht das Durchblättern des Katalogs, da man von Jagsthausen über Künzelsau bis Braunsbach eine Vielzahl von Marktorten kennenlernt, die zum Teil schon sehr alte Marktrechte genießen. Reizvolle Abbildungen ergänzen den kurzen Text, der sich der besonderen Situation eines jeden Ortes annimmt. Dieses Bildmaterial gibt sprechend Auskunft über das lokale Wirtschaftsgeschehen vor allem seit dem Spätmittelalter, über Naß- und Fernhandelswege (Baumerlenbach), über die Gefahren, die einem Händler auf diesen Wegen drohten, über das Verhältnis von Schloß, Kloster, Burg und Stadt (Künzelsau, Steinbach), über Geld und Naturalie (Schwäbisch Hall) oder über das jüdische Händlerwesen und sein Schicksal im Nationalsozialismus (Braunsbach). Auch das Verhältnis von Markt, Jahrmarkt und jährlichem Festkalender findet genügend Beachtung, und es wird sehr schön gezeigt, in welcher enger Verbindung noch bis ins 20. Jahrhundert hinein jene allseits bekannten Michaeli- oder Jacobimärkte mit den Patrozinien verbunden waren.

Die Abbildungen und die Materialien, auf denen der Text aufbaut, wurden von der Autorin des Bandes und einer Arbeitsgruppe zusammengestellt. Sie bekunden das volkskundlich-landeskundliche Forschungsbemühen rund um das Freilichtmuseum Hohenlohe, dem man für die Zukunft mehr solche

Ausstellungen wünscht. Im besten Sinne anschaulich und informativ, gut gestaltet und auch für den Laien verständlich aufbereitet, wird hier ein Stück der Alltagsgeschichte der Region vermittelt, die zu einer Reise ins Hohenlohische geradezu einlädt.

Marski, Ulrike: Märkte in Stadt und Dorf. Geschichten von den Handelsplätzen in der Region. In Zusammenarbeit mit Edith Amthor, Eva Himmelhan, Uschi Kuhn und Saskia Romoser. Selbstverlag Patricia Masibay Schwäbisch Hall 2000

Radfahrervereine in der bayerischen Provinz

besprochen von Uli Otto

Obgleich keineswegs ein Spezialist für das Vereinswesen hat sich der Rezensent an die vorliegende Buchbesprechung gemacht, da ihn Norbert Stellners Opus über „Radfahrervereine in der bayerischen Provinz“ zum einen „aus lokalpatriotischen Gründen“ interessiert hat – schließlich ist das Buch in Regensburg herausgegeben worden –, zum anderen da ihm die liebevollen Aufmachung ins Auge gestochen ist. Last not least erscheint auch der Inhalt und die Art der Darstellung die Mühe einer Rezension durchaus wert zu sein, wie die folgenden Ausführungen belegen sollen.

Der in Regensburg ansässige Volkskundler Stellner hat in seinem Buch, einer überarbeiteten Fassung seiner 1997 an der Universität Wien angenommenen Dissertation „All Heil! Radfahrervereine in der bayerischen Provinz: Geschichte und Kultur (Raum Mühldorf/Altötting Obb.)“, erstmals das Radfahrervereinswesen in der bayerischen Provinz umfassend und akribisch dargestellt, wobei er ausführlich auch auf die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen rekurrierte. Nur zu lange war dieser Bereich „trotz der außergewöhnlichen Bedeutung, die das Vereinsleben für das gesellschaftliche Leben städtischer und ländlicher Gemeinden bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besitzt“ offenkundig „beinahe vollständig ausgeklammert“ und hat „die Vereinsforschung in der Volkskunde insgesamt bis in die Gegenwart erhebliche Defizite aufzuweisen“, wie der Autor in seinem ersten Kapitel zur „Problemstellung“ völlig zu Recht konstatiert (S. 11f.) Insofern kann er durchaus für sich in Anspruch nehmen, hier völliges Neuland betreten und mit seiner Publikation eine Lücke geschlossen zu haben. Stellner gibt zunächst einleitend einen Überblick über die Radfahrerorganisationen als Forschungsgegenstand und ergänzt diesen durch Rahmeninformationen zu seinem Untersuchungs-objekt, etwa eine Begriffsbestimmung zum „Radfahrverein“. Sodann erläutert er in Kürze die wichtigsten Stationen der Fahrradgeschichte – ausgehend von der Erfindung des Rades durch den Freiherrn von Drais bis hin zur aktuellen Entwicklung – und stellt ein illustriertes Verzeichnis der Radfahrerverbände vor, bevor er sich in seinem ersten Hauptteil methodischen Fragen seiner Untersuchung zuwendet. So wählte Stellner schon aus rein praktischen und pragmatischen Erwägungen

heraus das Areal um die Städte Mühldorf und Altötting aus, bestanden hier doch zumal bereits mannigfaltige „Kontakte zur entsprechenden Vereinsszene sowie zu einzelnen Heimatpflegern und Lokalforschern“, was „reichliche Hilfestellung bei weiterführenden Nachforschungen“ gewährleistete (S. 23). Was seine sachlichen Gründe anbelangt, schien dieses Gebiet eben auch den seinen „Ausführungen zugrunde liegenden Vorstellungen von ‚Provinz‘ ziemlich nahezukommen, zum anderen das Studium der RV (Radfahrervereine) nicht nur an kleinstädtisch-bürgerlicher und ländlich-bäuerlicher Bevölkerung, sondern aufgrund der mit dem Jahre 1916 in diesem Gebiet einsetzenden Industrialisierung, auch an der ländlichen Industrie-Arbeiterschaft zu ermöglichen“ (S. 23). Dabei griff Stellner auf einen vielfältigen Quellenfundus – Sachzeugnisse wie Vereinsbanner und -fahnen, Bilddokumente und Filme, Archivalien wie Chroniken, Protokoll- und Rechnungsbücher, Inventare, Vereinsakten, Mitgliederverzeichnisse, Lokalzeitungen, Vereins-Festschriften und Gemeindechroniken – zurück und befragte vereinzelt auch Gewährsleute.

Der zweite Hauptteil der Stellnerschen Untersuchung (S. 30–78) gibt dann in einem übersichtlichen und klar gegliederten Längsschnitt die Geschichte der untersuchten Radfahrervereine, ihre äußere Entwicklung und Historie wieder, von den frühen Anfängen, den Gründungen des Jahres 1882, als die Vereine zunächst „exklusive Clubs wohlhabender Bürger“ waren und Fahrräder regelrechte Statussymbole darstellten, durch deren Besitz und Indienstnahme man sich vom gemeinen Fußvolk abgrenzen konnte und quasi „dem reitenden Adel gleichgestellt“ war. In der Folgezeit entwickelten sich rasch radsportliche Aktivitäten, und das Rad hielt auch alsbald Einzug in die Dörfer, bis es im Ersten Weltkrieg zu einem ersten großen Einschnitt und Einbruch kam, weil viele Vereinsmitglieder ins Feld ziehen mußten und in der Folge auch das Radfahren selbst Einschränkungen und Verboten unterworfen war. Die Jahre zwischen 1918 und 1933 sollten dann zu einer „Demokratisierung“ des Radfahrvereinswesens führen, wie Stellner diese Entwicklung apostrophiert, ausgehend von einer wachsenden Beliebtheit des Fahrrades und deutlichen Mitgliederzuwächsen, wie zahlenmäßig belegt wird. Die zwölf Jahre der nationalsozialistischen Diktatur hingegen führten zur Zerschlagung beispielsweise der Arbeiter Radfahrervereine und zur Gleichschaltung der „bürgerlichen“ Radfahrervereine, eine Entwicklung, die ja charakteristisch für die nationalsozialistischen Bestrebungen war, alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens zu vereinnahmen und in den Dienst der NS-Bewegung zu stellen. Der Zweite Weltkrieg stellt erneute eine einschneidende

Zäsur dar und brachte das Vereinsleben in diesem Bereich fast vollständig zum Erliegen. Der Neuanfang nach dem Zusammenbruch Großdeutschlands und dem unrühmlichen Ende des NS-Regimes war von einem Wiederaufleben vor allem ab den frühen 1970er Jahren gekennzeichnet, dies auch vor dem Hintergrund der Nachwirkungen der damaligen Ölkrise und einer realiter abnehmenden Mobilität angesichts eines immer größeren Massenaufkommens an PKWs und häufig verstopfter Straßen. Stellner macht im Radfahrvereinswesen seit dem Kriegsende zudem auch „gewisse sozialstatistische ‚Trends‘“ aus, „ist in den 80er und 90er Jahren die Mitgliedschaft in RV für gehobene Gesellschaftsschichten wieder salonfähig geworden“ und „auch die Vereinsgrößen haben ständig zugenommen“ (S. 78), wenn sich die zunehmenden Radfahr-Aktivitäten zum allergrößten Teil auch im privaten Bereich – fernab von Vereinen – abspielen, dies eine Entwicklung, die sich aber auch im sonstigen gesellschaftlichen Leben abzeichnet.

Der dritte Hauptteil des Stellnerschen Buches widmet sich der Innenansicht und Binnenstruktur der untersuchten Vereine und zeigt exemplarisch einzelne „Aspekte der Vereinskultur“ auf (S. 79–139). Die Ausführungen des Autors illustrieren die formale Regelung des Vereinsbetriebs, die rechtlichen Rahmenbedingungen, das Regelsystem (Statuten/Satzungen, Vereinsversammlungen etc.) sowie die einzelnen Vereinsaktivitäten wie Wettrennen, Ausflüge aber auch Umzüge der betreffenden Vereine und bieten mit der Offenlegung und Beleuchtung der Geselligkeits- und Festkulturmechanismen einen guten Einblick in ihr Innenleben, bevor abschließende Betrachtungen der „Vereins-Requisiten“ die Darstellung abrunden. Vervollständigt wird das mit einer Vielzahl von Photos und Illustrationen liebevoll ausgestattete Buch durch einen umfangreichen Anmerkungsteil, einen Anhang mit einem Verzeichnis der in der Untersuchung behandelten Vereine sowie Verbreitungskarten im Untersuchungsgebiet. Hinzu kommen außerdem ein Verzeichnis der Vereinsbanner und ein umfangreiches Quellen- und Literaturverzeichnis.

Norbert Stellners Buch stellt neben seinem wissenschaftlichen Nutzen eine verlegerische Leistung dar, hat er doch seinen eigenen volkskundlichen Verlag gegründet, der auch anderen Publikationen offen stehen und nützen soll. Man kann hier nur den Hut vor ihm ziehen.

Norbert Stellner: Radfahrervereine in der bayerischen Provinz. Raum Mühldorf/Altötting 1882–1994. Regensburg: edition vulpes e.K. 2000 (=Beiträge zur Geschichte und Kulturgeschichte des Fahrrads, Bd. 1), 204 S., zahlreiche, z.T. farbige Abbildungen

Das Regensburger Varieté-Theater Velodrom

besprochen von Uli Otto

Mit ihrer materialreichen Publikation über das ehemalige Regensburger Varieté-Theater Velodrom – basierend auf ihrer bereits 1993 am Institut für Volkskunde der Oberpfälzer Donau-Metropole verfaßten Magisterarbeit – legt Susanne Hansch eine Untersuchung über ein lokal- und kulturgeschichtlich bedeutsames Gebäude aus der neueren Historie Regensburgs vor, auf das bereits im Jahre 1990 der damalige „WOCH“-Journalist Günther Schießl erstmalig in einer Veröffentlichung¹ hingewiesen hat, der es „durch seine Nachforschungen und sein Engagement erreicht hat, das Velodrom ins Bewußtsein“ wenn auch vielleicht nicht aller – wie Hansch meint² – so doch vieler Regensburger zurückzubringen, die vorher nur zu oft achtlos an dem damals verkommenen und völlig verwahrlosten Gebäude vorübergegangen waren, ohne auch nur den mindesten Gedanken an diese Örtlichkeit zu verschwenden. Manch einer mag sich seinerzeit sogar dieses „Schandfleck“ geschämt und einen Abriß der „Beinahe-Ruine“ herbeigeseht haben.

Nun ist eine Stadt wie Regensburg mit ihrer 2000jährigen Geschichte ja ohnehin mit zahlreichen historischen und zum Großteil viel älteren und architektonisch auf den ersten Blick wohl auch weitaus wertvolleren Stätten gesegnet, wozu auch die Tatsache wesentlich mit beitrug, daß die Oberpfalzmetropole den für viele Städte und ihre Ansicht verheerenden Zweiten Weltkrieg weitgehend unbeschadet überstand, blieb sie doch – von Ausnahmen abgesehen – von alliierten Bombenangriffen verschont und wurde am Ende des Zweiten Weltkrieges kampflos an die Amerikaner übergeben. Nach dem Krieg fehlte es der Stadt zumeist an Geldern, um in größerem Umfang einen architektonischen Neuanfang und damit „Kahlschlag“ in Angriff zu nehmen. So blieb der historische Stadtkern Regensburgs weitgehend erhalten.

Gleichwohl kommt dem Velodrom eine ganz besondere Rolle und Bedeutung zu, als es sich bei dem erst 1897/98 geschaffenen Bauwerk bis zum Ersten Weltkrieg um einen, ja *den* zentralen Veranstaltungs- und Vergnügungsort gerade auch für die sogenannten kleinen Leute handelte, der das kulturelle und gesellschaftliche Klima seiner Epoche entscheidend mitgestaltet hat und der schon alleine deswegen „aus dem gesellschaftlichen Geschehen nicht

wegzudenken“ war.³ Zudem bot es vielen Regensburger Vereinen und damit anderen Kulturträgern eine Heimstatt und prägte das gesellschaftliche und kulturelle Leben somit auch indirekt. Für das Velodrom trifft in den Jahren von 1897 bis 1914 also ohne Einschränkungen das zu, was der namhafte Hausforscher Konrad Bedal ausführt, wenn er ein Haus „als einen Indikator wirtschaftlicher Verhältnisse, sozialer Beziehungen und kultureller Leistungen von Personen“ apostrophiert, „darüber hinaus auch einer Zeit, einer Gegend und einer sozialen Schicht“.⁴

Die besondere Leistung Hanschs liegt nun darin, die Geschichte des Hauses dargestellt und das vielfältige Unterhaltungsangebot im Velodrom umfassend und detailliert herausgearbeitet zu haben, die – zumindest was eben das Gros der Regensburger Bevölkerung anbelangt – weitestgehend in Vergessenheit geraten waren. Dabei liegt der Arbeit ein fundiertes und sachkundiges Studium der verschiedensten Quellen zugrunde, etwa die sorgfältige Durchsicht von Artikeln, Kritiken und Annoncen der zeitgenössischen örtlichen Tageszeitungen („Regensburger Tagblatt“, „Regensburger Anzeiger“ und „Bayerischer Volksbote“, die späteren „Regensburger Neuesten Nachrichten“) zum Velodrom. Wie Hansch darlegt geben „die harten Fakten, also Art und Termine der Veranstaltungen, Zusammensetzung des Variétéprogramms bzw. Ablauf von Vereinsveranstaltungen (...)“ schon für sich allein einen Eindruck vom Unterhaltungsangebot im Velodrom. Die von Simon Oberdorfer angebotenen Veranstaltungen können ebenso erfaßt werden wie die Vereinsveranstaltungen.⁵

Die Verfasserin geht dabei zunächst von der Biographie Simon Oberdorfers aus, des Besitzers und Direktors des Velodroms, der als Jude am 30. April 1943 in den Gaskammern von Sobibor dem Nazi-Terror zum Opfer fiel (S. 17–20), und beschreibt das Velodrom sodann ausführlich in all seinen Facetten als zentralen Ort der Unterhaltung und Geselligkeit Regensburgs in der Wilhelminischen Ära (S. 45–128), nachdem sie das Hans zunächst „geographisch“ und „historisch“ festgemacht und beschrieben hat (S. 25–44). Dieses Kapitel geht von den Konzessionen für das Velodrom aus (S. 47ff. und 50ff.), der folgende Abschnitt referiert das vielfältige Unterhaltungsangebot Oberdorfers (S. 52ff.), beschreibt die Grundzüge des damaligen Variétés und seines Programms (S. 52–95). Es folgen sodann Schilderungen des Theaters bzw. dessen zum Teil konkurrierende Ergänzungen zum Stadttheaterangebot sowie der zahllosen Bälle und Konzerte, die das Angebot komplettierten und abrundeten (S. 96–103). Last not least beschreibt Hansch das Velodrom als Heimstätte zahlreicher Regensburger

Vereine, das dortige Vereinsleben und die vereinsbezogenen Veranstaltungen sowie sonstige öffentliche Unterhaltungsangebote und Aufführungen vor dem Ersten Weltkrieg (S. 103–128). Dies alles wird detailliert belegt durch eine Übersicht über die in dieser Epoche auftretenden Varieté-Künstler der verschiedensten Genres und deren Programmangebote. Auch der Anhang, der die herangezogenen Quellen (Archivalien und gedruckte Quellen) sowie die verwendete Literatur auflistet, läßt keinen Wunsch offen. Insgesamt handelt es sich bei Susanne Hanschs Buch um eine sehr gelungene Arbeit zur Regensburger Stadt- und Kulturgeschichte, der wohl auch zugute kam, daß der Autorin in Norbert Stellner dabei ein – man möchte fast sagen – Verleger alten Stils zur Seite stand, dem es in seinen Buchreihen nicht vorwiegend oder sogar ausschließlich um Profit und Gewinnstreben geht, sondern der die Produktionen seiner Autoren jeweils zu einer Herzensangelegenheit macht und ihnen einen Stempel aufzudrücken vermag – ohne daß dies die Leistungen Hanschs in irgendeiner Weise schmälern soll. Man kann nur wünschen, daß der Verleger „einen langen Atem“ hat und auch in Zukunft ähnlich engagierte und sachkundige Autorinnen und Autoren finden möge.

Anmerkungen

¹ Günther Schießl: Simon Obersdorfers Velodrom. Auf den Spuren eines Regensburger Bürgers. Regensburg 1990.

² Susanne Hansch: Varieté-Tänzerinnen, Salon-Humoristen und Excentric-Radfahrer. Das Regensburger Varieté-Theater Velodrom. Regensburg 2000, S. 7.

³ Ebd. S. 129.

⁴ Ebd. S. 9. Hansch zitiert hier Konrad Bedal: Historische Hausforschung. Eine Einführung in Arbeitsweise, Begriffe und Literatur. Münster 1978, S. 1.

⁵ Hansch: Varieté-Tänzerinnen, S. 14.

Susanne Hansch: Varieté-Tänzerinnen, Salon-Humoristen und Excentric-Radfahrer. Das Regensburger Varieté-Theater Velodrom. Regensburg: edition vulpes 2000 (Studien zur Regensburger Stadtkultur, Bd. 1)

Ehe- und Partnerschaftsvorstellungen von 1948–1996

besprochen von Michaela Schwegler

Annegret Brauns Studie über Ehe- und Partnerschaftsvorstellungen ist in zwei Teile gegliedert. Während der erste Teil allgemeine Informationen zur Entwicklung des Geschlechterverhältnisses in der Geschichte und seiner Bedeutung für die Volkskunde bietet, wird im zweiten Teil konkretes Quellenmaterial herangezogen, nämlich Heiratsinserate aus der Wochenzeitung DIE ZEIT.

Im Kapitel über die „Konstitution des Geschlechterverhältnisses“ stellt Braun zwei Zäsuren, um 1700 und in den 1970er Jahren, fest. Während bis zum Ende des 17. Jahrhunderts Mann und Frau als zwei Variationen desselben Prinzips betrachtet wurden, kam im 18. Jahrhundert das „Zwei-Geschlechter-Modell“ auf, bei dem jedoch bis in die 1960er Jahre der Mann als Bezugsgröße galt und die Unterscheidung als naturgegeben angesehen wurde. Erst in den 1970er Jahren wurden die traditionellen Geschlechterrollen in Frage gestellt.

Die Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis heute wird im nächsten Kapitel detailliert erläutert. Sowohl bei Bauern als auch bei Handwerkern war das Familienleben im 19. Jahrhundert eng an die Produktion geknüpft. Eine standesgemäße Heirat war entscheidend, die Arbeit war bindendes Glied der Partner. Diesen traditionellen Familienvorstellungen setzte das Bürgertum ein neues Leitbild gegenüber. Aufgrund der Trennung von Arbeits- und Wohnbereich konnte hier die Ehe als geistige und gefühlsmäßige Gemeinschaft betrachtet werden, die in der Privatsphäre stattfand und für die Liebe das wichtigste Motiv war. Auch wenn ökonomische und gesellschaftliche Überlegungen weiterhin eine Rolle spielten, so bedeutete das Leitbild der Liebe doch eine gravierende Neuerung gegenüber den traditionellen Vorstellungen. Das 20. Jahrhundert war durch eine zunehmende Emanzipierung der Frauen gekennzeichnet. Man strebte nach Gleichrangigkeit und wirtschaftlicher Unabhängigkeit der Frau. Die Partnerwahl gestaltete sich immer individueller. Dies führte zu steigenden Erwartungen, was wiederum labilere und kurzzeitigere Beziehungen zur Folge hatte.

Doch trotz der zunehmenden Pluralisierung unserer Gesellschaft „ist sie dennoch paarorientiert ausgerichtet“ (S. 63). Diese Feststellung versucht Braun anhand von Heiratsinseraten zu belegen. Sie wertete dafür 701 Anzeigen der ZEIT aus, unterteilt in vier Zeitschnitte, nämlich 1948, 1964, 1980 und 1996. Auch wenn diese Jahrgänge für einen sinnvollen Querschnitt durchaus geeignet erscheinen, ergibt sich bei der Auswahl der Anzeigen ein deutliches Problem. Denn Braun wählte in den einzelnen Jahren unterschiedlich viele Jahrgänge mit unterschiedlich vielen Anzeigen aus. Dies hat natürlich Konsequenzen für die Auswertung. Quantitative Aussagen wie „viele“, „mehr“, „ein Drittel“, „weniger“ u.ä., aber auch qualitative Aussagen beispielsweise über „Ausnahmen“ in der Formulierung oder Darstellung einzelner Inserate erscheinen vor diesem Hintergrund relativ willkürlich. Denn es ist kaum möglich, daß es sich bei den ausgewählten Quellen durchwegs um repräsentatives Material handelt, daß derartige Wertungen erlauben würde.

Trotz dieses Problems ist Brauns Ansatz zu würdigen, Heiratsanzeigen unterschiedlicher Zeiten hinsichtlich ihrer Aussagen über Partnerschaftsvorstellungen heranzuziehen. Ihr gelang es damit, interessante Einblicke in die historische Entwicklung der Geschlechterrollen und Partnerschaftsbilder seit der Nachkriegszeit zu geben.

Braun beginnt ihre Analyse mit der Frage nach der äußeren Erscheinung der Heiratsinserate. Sie stellt fest, daß die ersten Heiratsanzeigen sehr kurz, unauffällig und genormt waren und meist nur Fakten enthielten. Im Laufe der Zeit gestalten sie sich immer individueller, ihre Anzahl nimmt stark zu, und es werden immer neue Mittel gesucht, um die Aufmerksamkeit der Leser zu erregen.

Hinsichtlich des Sprachstils kommt Braun zu dem Schluß, daß viele Anzeigen genormt, jedoch zugleich bestrebt sind, eine individuelle Ausdrucksform zu finden. Aufgrund unterschiedlicher Modeerscheinungen und einem sich vollziehenden Wertewandel in der Gesellschaft unterliegt die Wortwahl der Anzeigen einem starken Wandel.

Ein großes Kapitel ist – dem Ziel des Buchs entsprechend – den Partnerschaftsvorstellungen gewidmet, die in die vier behandelten Jahrgänge gegliedert sowie nach Geschlecht differenziert dargestellt werden. Bei den Inserentinnen von 1996 steht eindeutig, so Braun, „der Wunsch nach Geborgenheit, Harmonie, Romantik, Dauer und gemeinsamer Freizeitgestaltung“ (S. 81) im Vordergrund. Sowohl Männer als auch Frauen stellen sich eine vertraute und aufregende romantische Beziehung vor, die zugleich

von Nähe und Distanz geprägt ist. Nicht so 1948: Zu dieser Zeit versuchten zahlreiche Kriegswitwen über Heiratsinserate einen neuen Partner zu finden, wobei es in erster Linie um das „Einheiraten“, also das Fortbestehen der eigenen Firma ging. Der Frau wurde dabei eine deutlich passive Rolle zugeordnet, der die Aktivität des Mannes gegenüberstand. 1964 kam bereits das neue Selbstverständnis der Frau zum Ausdruck. Auch wenn immer noch die geschlechtsspezifische Aufgabenteilung vorherrschte, ging es zunehmend um Liebe und Glück als zentrale Wunschvorstellungen. 1980 stand dann endgültig nicht mehr das Einheiraten, sondern das Gründen einer eigenen Familie im Vordergrund. Man stellte höhere Anforderungen an die Partnerschaft, Dauerhaftigkeit war nicht mehr selbstverständlich, die Beziehung sollte vor allem auf gemeinsame Alltags- und Freizeitgestaltung ausgerichtet sein.

Ein weiteres umfangreiches Kapitel nimmt die Selbst- und Fremdcharakterisierung ein, wobei diese in acht Kategorien unterteilt wird, nämlich in Alter, Familienstand, Aussehen, Gesundheit, Bildung und Vermögen, Interessen, Lebenseinstellung und Weltanschauung sowie Charaktereigenschaften. Mit Ausnahme der Inserenten von 1964, die häufig unter 30 sind, bewegt sich das Alter meist zwischen 30 und 50 Jahren. Unterschiede treten bei den Wunschvorstellungen für den Partner auf. Während Frauen zunehmend Toleranz gegenüber dem Alter ihres Partners zeigen und meist den eigenen Altersbereich angeben, suchen Männer überwiegend jüngere Frauen. Angaben zum Familienstand werden selten gegeben. Die Anzahl der Witwen nimmt im Laufe der Zeit immer mehr ab, Scheidungen werden häufig mit Wörtern wie „eheerfahren“ umschrieben. Das Aussehen hingegen scheint eine immer größere Rolle zu spielen. Während Frauen vor allem sich selbst beschreiben, nennen Männer vorwiegend die wichtigsten Eigenschaften ihrer Wunschpartnerin, die meist hübsch, schlank und weiblich sein sollte. Zur Gesundheit finden sich äußerst selten Angaben, Beruf und Bildung, Status und Vermögen scheinen hingegen eine wichtige Rolle einzunehmen. Gerade in den frühen Anzeigen stehen Status und Vermögen bei der Partnersuche an erster Stelle. Bereits 1964 verliert der ökonomische Aspekt jedoch zunehmend an Bedeutung, stattdessen rückten Bildung und Intelligenz in den Vordergrund. Die heute meistgenannten Interessen der Inserenten liegen im kulturellen Bereich, wohingegen bis in die 60er Jahre die Häuslichkeit der Frau an erster Stelle stand. Ab 1980 werden viele Interessen aufgezählt, die sich neben der Kultur auch auf die Bereiche Sport, Reisen, Natur, Theologie und Politik ausdehnten. Religiöse Einstellungen nehmen heute eine

untergeordnete Stelle ein, was daran ersichtlich ist, daß Konfessionen im Gegensatz zu früheren Anzeigen nur noch selten genannt werden. In fast allen Inseraten finden sich dagegen Belege für eine positive Lebenseinstellung. Damit zusammenhängend wird als häufigste Charaktereigenschaft „humorvoll“ genannt. Der „gute Charakter“, der in frühen Anzeigen oft auftauchte, ist in den Hintergrund getreten, die emotionale Seite, die zunächst als rein „weiblich“ galt, ist nun auch für das Selbstbild des Mannes kennzeichnend.

Anhand dieser Einzelanalysen kommt Annegret Braun zu dem Schluß, daß in den Partnerschaftsvorstellungen kaum geschlechtsspezifische Unterschiede zu bemerken sind, sehr deutlich dagegen in der Selbst- und Fremdcharakterisierung. Dies habe, so Braun, mit dem sich in unserer Gesellschaft vollzogenen „Wertewandel von ‚vernunftbetonten‘ zu romantischen Partnerschaftsvorstellungen“ (S. 160) zu tun. Partnerschaften würden nun vor allem als „Gefühls- und Freizeitgemeinschaften“ (S. 161) gesehen.

Inwiefern es sich hier jedoch nur um ein Idealbild handelt, das die Heiratsanzeigen vorspiegeln und das eventuell nicht mit der Realität übereinstimmt, wird von Braun am Ende ihrer Arbeit kurz problematisiert und bleibt offen. Um wirklich derartig generelle Thesen aufstellen und belegen zu können, wäre es wohl nötig, neben der ZEIT mit ihren hauptsächlich akademisch gebildeten Lesern weitere Zeitungen mit anderem Publikum heranzuziehen und die Unterschiede in den Heiratsinseraten herauszuarbeiten. Erst mithilfe einer derartigen, breiter angelegten – sowohl was die Anzahl an Zeitungen als auch was die Anzahl an Jahrgängen einer Zeitung (siehe oben) betrifft – Untersuchung könnten die von Braun aufgestellten Thesen belegt oder vielleicht auch in Teilen widerlegt werden. Brauns Arbeit kann also wohl nur als Auswahlstudie betrachtet werden, deren Aussagen immer in Bezug zu dem von ihr ausgewählten Quellenkorpus gesetzt werden müssen, die jedoch generelle Aussagen nur bedingt erlaubt. Dennoch: Wenn man diese Einschränkung als Prämisse akzeptiert, so handelt es sich bei Brauns Arbeit um eine interessante und aufschlußreiche Untersuchung, die anhand detaillierter Quellenanalysen neue Einblicke in ein Themengebiet erbringt, das aufgrund seines direkten Alltagsbezugs große Bedeutung für die Volkskunde hat.

Annegret Braun: Ehe- und Partnerschaftsvorstellungen von 1948–1996. Eine kulturwissenschaftliche Analyse anhand von Heiratsinseraten. Münster u.a.: Waxmann 2001. ISBN 3-8309-1045-2

Blicke auf das Ries

besprochen von Michaela Schwegler

Acht verschiedene „Blicke“ wirft Ruth Kilian in ihrer Arbeit auf das Ries. Anhand unterschiedlicher Quellengattungen untersucht sie „Land und Leute in der verwalteten Region“ am nordwestlichen Rand Bayerisch-Schwabens, deren Hauptort Nördlingen ist und die bis ins 19. Jahrhundert von den Fürstenhäusern Oettingen-Spielberg und Oettingen-Wallerstein geprägt war. Nach allgemeinen Einführungen zum Ries als Forschungsgegenstand und zur Wittelsbacher Kulturpolitik, die vor allem durch den „Volkskundler auf dem Thron“ (nach Hans Moser) Maximilian II. geprägt war, dessen Interesse für die Volkskultur große Bedeutung für seine politischen Absichten hatte, wendet sich Ruth Kilian den ersten, „frühen“ Blicken auf das Rieser Volksleben zu. Insgesamt gesehen habe man dem Rieser Volksleben zu Beginn des 19. Jahrhunderts kaum Beachtung geschenkt, so Kilian. Doch einige regionale Maler wie Johannes Müller, Albrecht Adam oder Friedrich Wilhelm Dopplemayr haben sich diesem bereits gewidmet.

Der zweite Blick auf das Ries ist der Blick der Behörden. Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts erkannten die Wittelsbacher Herrscher die Eignung von Trachten für repräsentative Festgestaltungen. Den ersten großen Erfolg konnte der sogenannte „Landesbrautzug“ von 1842 verzeichnen, der jedoch keine Rieser Trachten im Repertoire hatte. 1846 beschloß Maximilian II., Abbildungen aller bayerischen Trachten machen zu lassen. So entstanden die ersten Rieser Trachtenberichte und -abbildungen. 1853 verpflichtete der König die Behörden, Lehrer und Pfarrer dazu, die Bevölkerung zum Tragen von Tracht anzuhalten. Als Vorbild ließ er sich selbst in Tracht abbilden.

Als Quelle für den „ärztlichen Blick“ verwendete Ruth Kilian vorwiegend die erhaltenen Physikatsberichte von 1861. Dabei handelt es sich um „für den internen Gebrauch gedachte Landesbeschreibung[en] mit ausführlichem Fragenkatalog nach aufklärerischen, sozialen und volkskundlichen Punkten“ (S. 70), die ab 1858 von den Gerichtsärzten erstellt werden mußten. Kilian geht nun ausführlich auf die Physikatsberichte der drei Rieser Gerichtsärzte von 1860, Johann Martin Böhm, Friedrich August Horlacher und Karl Friedrich Alexander Schneider, und ihre Charakterisierung der Rieser Bevölkerung ein. Dabei gibt sie jedoch zu bedenken, daß es sich zwar um

eine ergiebige Quelle für das Alltagsleben um 1860 handle, man den Ausführungen der Amtsärzte aber nicht blind vertrauen dürfe, da sie Verwaltungsbeamte waren und keine Volkskundler.

Im nächsten Kapitel stellt Ruth Kilian den Blick des Literaten Melchior Meyr auf das Ries vor. Anhand seiner „Erzählungen aus dem Ries“ (1856–70), seiner „Ethnographie des Rieses“ (1863) und seinem Aufsatz über „Land und Leute im Ries“ (1864) versucht Meyr „ein differenziertes Bild des Rieses zu erstellen“ (S. 131). Schwerpunkte seiner Rieser Arbeiten sind die Geisteshaltung der Rieser, ihre Gepflogenheiten, ihre Kleidung, Nahrung und Tanzweise. Auch wenn seine Arbeiten stark idealisiert und vorwiegend auf die schönen Seiten des Landlebens gerichtet sind, hat Melchior Meyr – so Kilian – den Blick des Lesepublikums auf das Ries gerichtet.

Direkten Bezug zum „Blick des Literaten“ hat der „Blick des Künstlers“. Denn Kilian wählte als Künstler Karl von Enhuber, der zu Meyrs „Erzählungen aus dem Ries“ dreizehn Bilder gemalt hat. Bei seinen Bildern stützte er sich auf die literarische Vorlage, gestaltete diese jedoch künstlerisch aus und nahm eigene Studien vor Ort vor. Größeren Erfolg als Enhubers Bilder hatten zwei nach seinen Illustrationen angefertigte Graphiken, die mit allgemeinen Titeln versehen nur die heile Welt darstellten und damit dem Geschmack des Publikums entsprachen.

Um 1850/70 „verengen sich“ die Blicke (S. 178) Kilians Meinung nach. Die populären Trachtengraphiken von Rudolf Geißler, Robert Beyschlag und Albert Kretschmer bestimmten nun die Vorstellung der „typischen“ Rieser Tracht. Landschaften, Häuser, konfessionelle und soziale Unterschiede spielten keine Rolle mehr. Wichtig war allein die Eignung der Graphiken für den Verkauf, dargestellt wurde deshalb ausschließlich die ländliche Idylle.

Auch wenn der „Spezialist“ Theodor Lauxmann „pro Tracht“ eingestellt war, erwies er sich in seinen Trachtenbeschreibungen von 1919 als sachkundiger Trachtenforscher, der die einzelnen Kleidungsstücke sehr detailliert beschrieb. Er war nicht nur ein „scharfer Beobachter der Schnitte, Stoffe und Farben“ (S. 190), sondern differenzierte die Kleidung auch nach Anlaß und Alter und verwies auf die Abstammung einzelner Trachtenteile aus der bürgerlichen Mode.

Der achte und letzte Blick Kilians gilt schließlich der Rieser Tracht im 20. Jahrhundert. Sie spricht dabei von den Rieser Festumzügen (der erste fand 1900 in Nördlingen statt), von den Trachtenpostkarten, die als Tourismus-anreiz Rieser Bauern im Blauhemd zeigten, von den in den 20er Jahren gegründeten Trachtenvereinen und der 1922 ins Leben gerufenen Rieser

Heimatwoche, die 1975 als Rieser Kulturtage wiederbelebt wurde. Vor allem seit den 60er und 70er Jahren sei, so Kilian, aufgrund der wissenschaftlichen Erkenntnis der geologischen Besonderheit des Rieses eine verstärkte Zunahme des Heimatbewußtseins auszumachen, die sich vor allem in einem verstärkten Interesse an der Konservierung der einheimischen Tracht bemerkbar mache. Allerdings verliert die Tracht nun an Lebendigkeit und wird zum Abzeichen: „Die Bilder verfestigen sich“ (S. 254). Man hätte an dieser Stelle den Begriff des „Folklorismus“, der „Volkskultur aus zweiter Hand“ ins Spiel bringen und diesen Prozeß anhand der Rieser Tracht erläutern können.

Insgesamt gesehen ist Ruth Kilian ein äußerst interessantes und informatives Buch über das Volksleben im Rieskrater gelungen. Gerade die Benutzung unterschiedlichster Quellen führte zu einem „Blick auf das Ries“, der sich dieser Region aus den unterschiedlichsten Perspektiven nähert, diese kritisch durchleuchtet und so jegliche Einseitigkeit vermeidet. Lediglich hinsichtlich des Themenbereichs hätte man sich an manchen Stellen eine etwas größere Streubreite gewünscht statt der starken Konzentration auf die Kleidung. Doch war dies, wie Ruth Kilian selbst am Ende ihrer Arbeit anmerkt, durch die Quellen bedingt und nicht von ihr beabsichtigt. Aufgelockert werden die Untersuchungen durch 48 Abbildungen im Text sowie 23 farbige Abbildungen im Anhang, welche die unterschiedlichen Facetten der Rieser Tracht detailliert dokumentieren und veranschaulichen. Text und Bild ergeben so eine lesenswerte Monographie, die sich nicht mit einem „Blick“ zufrieden gibt. Gerade diese Vielseitigkeit der „Blicke“ könnte Vorbild für weitere Untersuchungen des Volkslebens in ähnlichen Regionen wie dem Ries sein.

Kilian, Ruth: Blicke auf das Ries. Land und Leute in der verwalteten Region. Nördlingen 2000. (Zugleich Diss. Würzburg 1999). 312 S. ISBN 3-927496-80-4.

Wilderer im Zeitalter der Französischen Revolution

besprochen von Herbert Riepl

Der historische Anthropologe Norbert Schindler legt mit der Studie „Wilderer im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Kapitel alpiner Sozialgeschichte“ seine Salzburger Habilitationsschrift vor. Und im Salzburger Land des ausgehenden 18. Jahrhunderts spielen sich auch die im Buch dargestellten Ereignisse ab. Der Autor versucht anhand zahlreicher Quellen zu belegen, daß das Ende des *ancien régime* im Erzstift Salzburg keineswegs nur durch außenpolitische Faktoren erwirkt wurde, sondern daß vor allen Dingen innenpolitische Probleme den Verfall einleiteten. Nach Schindler spielten hierbei besonders die Wilderer eine tragende Rolle. Dies mag zunächst als eine gewagte, wenn nicht sogar weit hergeholte These erscheinen. Und selbst wenn sie stimmen sollte, stellt sich die Frage, ob das Ergebnis überhaupt wissenschaftlich bedeutsam wäre. Mit dieser Skepsis machte ich mich an die Lektüre.

Das Buch gliedert sich in zwei große Kapitel. Zunächst wird die politische Situation im Erzstift Salzburg in der frühen Neuzeit dargestellt. Zu diesem Abschnitt gehören auch allgemeine Betrachtungen zu Wilderern, Jägern und zu der untersuchten Region. Im zweiten Teil führt Schindler dann seine These aus und belegt diese durch zahlreiche Fallbeispiele.

Der Autor erläutert, daß seit dem 16. Jahrhundert der Genuß von Wildbret stets das Privileg der herrschenden Schicht war. Somit geriet das Standesdenken des Adels in Opposition zum Natur- und Gewohnheitsrecht der Dorfbevölkerung. Für diese bedeutete die Wilderei, die natürlich stets auch mit einer gewissen Leidenschaft betrieben wurde, vor allem Linderung von Hunger und Armut und die Vermeidung von Flurschäden. Der Autor hebt auf die soziale Bedingtheit der Wilderei ab und räumt mit Romantisierungs- und Mythologisierungsthesen über dieses Thema auf. Er betont darüber hinaus, hinführend auf seine Kernthese, daß die Wilderei nicht ausschließlich der Nahrungsbeschaffung diene, sondern daß besonders im Salzburger Fall auch noch andere Rechnungen mit der Obrigkeit dadurch beglichen wurden. Gestellte Wilderer mußten mit drakonischen Strafen rechnen, die im Vergleich zu anderen Vergehen oftmals unangemessen wirken mußten.

Das alles mögen Tatsachen sein, die nicht unbedingt besonders neu klingen, aber endlich werden diese durch detaillierte Archivalienarbeit und statistische Methoden belegt.

Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo, der sein Amt 1772 antrat, ist die zentrale Figur im Kräfteressen zwischen Obrigkeit und Dorfbevölkerung. Schindler schildert bereits in der Einleitung das Grundproblem: „Gerade die Colloredo-Zeit wurde von der Diskrepanz zwischen der Förderung eines aufklärerisch-metropolitanen Geisteslebens auf der Ebene der Elitenkultur und der Fortführung einer rückschrittlichen Strafjustiz in der Landespolitik gekennzeichnet, die den sprunghaft ansteigenden Anspruchs- und Erwartungshaltungen an menschliche Würde und staatliche Gerechtigkeit im Zeitalter der Französischen Revolution immer weniger entsprach“ (S. 20).

Weitere Protagonisten sind die Bewohner von Golling und Umgebung, die Colloredo als Gegenspieler gegenübergestellt werden. Das Pfliegergericht Golling, 25 Kilometer von Salzburg entfernt, ist die mikroperspektivische Betrachtungsgrundlage für Schindler (und dieses hauptsächlich im Zeitraum 1750–1800). Die Wahl von Golling begründet der Autor mit der „vergleichsweise guten Quellenlage“ und der „vielgestaltigen Raumgliederung“ (S. 52). Die Akten der Wildereiprozesse in obigem Zeitraum stellen die wesentliche Datengrundlage von Schindlers Arbeit dar.

Die Gollinger Täter lassen sich nach Aktenlage wie folgt charakterisieren: sie entstammen hauptsächlich dem bäuerlichen Milieu, sind Gastwirte, unverheiratete Bauernsöhne und Knechte. Der Altersdurchschnitt der Delinquenten läßt sich bei 18–25 Jahren festschreiben, meistens sind sie ledig. „Raumanthropologische“ Untersuchungen ergeben, daß die Wilderer überwiegend aus dem Tal kommen, ihre Tatorte sich aber weiter oben im Gebirge befinden. Zeitlich wird festgestellt, daß während des gesamten Jahres Wildereisaison ist, der September und der Oktober sich aber besonderer Beliebtheit erfreuen.

Positiv zu werten ist, daß Schindler nicht nur einseitig die Wilderer beschreibt, sondern auch einen Abschnitt ihren Widersachern, den Jägern widmet. Der Verfasser führt aus, daß den Jägern in der dörflichen Gemeinschaft die soziale Integration verweigert war. Ihr Beruf war schlecht bezahlt, körperlich äußerst beschwerlich, sie leisteten wenig „Schießarbeit“, dafür um so mehr Lauf- und Kontrollarbeit und das Alter fristeten sie in Armut. Ihre Unbeliebtheit im Volk rührte auch daher, daß sie oftmals Rauhbeine waren, die selbst nicht selten straffällig wurden – und das auch durch Wilderei-gehen!

All diese Betrachtungen sind die Grundlage für das Verständnis des zweiten Kapitels. Nun führt Schindler seine These aus, daß die Wilderer einen großen Anteil am Ende des *ancien régime* in Salzburg hatten.

Colloredos Wildereipolitik kann als sehr restriktiv bezeichnet werden, er setzte u. a. stattliche Fangprämien zur Ergreifung der Wilderer aus. Am Ende des *ancien régime* nahm auch die Auseinandersetzung zwischen Jägern und Wilderern immer drastischere Formen an. Angehörige beider Seiten wurden Opfer grausamer Übergriffe und Meuchelmorde. Daß sich die Gewaltspirale immer schneller drehte, beweist die Zahl von mehr als 100 Todesopfern in 25 Jahren.

Diese Entwicklung hatte hauptsächlich wiederum innenpolitische Ursachen. Da es im Erzstift Salzburg nur wenige Soldaten und überhaupt keine Gendarmen gab, fiel den Jägern oftmals eine Polizeifunktion zu, die adäquat auszufüllen sie nicht in der Lage waren. Nicht selten bedienten sie sich auch hinterlistiger Fallen, um ihrer Erzfeinde habhaft zu werden. In der mittlerweile kritischen und aufgeklärten bürgerlichen Presse wurde immer öfter über die Willkür und Grausamkeit der Jäger berichtet. Diese angespannte Situation und der hereinbrechende Krieg mit dem revolutionären Frankreich führten zu einer weiteren Eskalation der Gewalt; ein Menschenleben zählte nicht mehr viel. Dazu bildete sich in der Kriegszeit die Gruppe der Desperados und Deserteure heraus, die auch eine besondere Neigung zur Wilderei verspürte.

Mit vielerlei Fallbeispielen untermalt Schindler diese Entwicklung, die konsequent zum Ende der erzbischöflichen Herrschaft in Salzburg führte. Besonders die Pinzgauer Wilderer hatten an diesem Untergang großen Anteil. Im Blühnbachtal, dem liebsten Jagdrevier des Bischofs, fand die finale Auseinandersetzung statt. Der Winkel wurde zum Schauplatz mehrerer gewalttätiger Zusammenstöße zwischen den Blühnbachtaler Jägern und den Pinzgauer Burschen, woraus die Wilderer als Sieger hervorgingen. Colloredo und seine Entourage mußten notgedrungen kapitulieren, da sie sich außerstande sahen, der Wildschützen Herr zu werden.

Durch den Krieg mit Frankreich mußte auch Colloredo Burschen für das Militär ausheben lassen. Hierbei kam es immer häufiger zu Konflikten mit der Dorfbevölkerung. Ausgehobene Burschen wurden in abenteuerlichsten Befreiungsmanövern dem staatlichen Zugriff entzogen; die Schwäche Colloredos wurde immer augenfälliger.

Colloredos Problem lag auch darin, daß sich aufgeklärte Spitzenbeamte am Salzburger Hof immer häufiger und renitenter gegen ihn stellten. Diese verurteilten den „Jägerterror“, während der Fürsterzbischof restriktiver gegen die Übeltäter vorgehen wollte. Die verwirklichte Aufklärung in Folge der Französischen Revolution machte also auch vor den Salzburgern nicht halt, die feudale Jagdpraxis verkam immer mehr zum Relikt aus überholten Zeiten.

Im Jahre 1800, kurz vor der Einnahme Salzburgs durch die feindlichen Truppen, floh Colloredo ins Exil nach Wien bzw. Brunn. Die Truppen Frankreichs exekutierten das, was von innen durch den antistaatlichen Rebellengeist der Wilderer und der Bevölkerung längst tot war.

Und hier ist Schindler auch am Ziel seiner überzeugenden Argumentation angelangt: „Das sozialrebellische Traditionselement der Wilderei hatte [...] einen erheblichen Teil zum Ende der fürstbischöflichen Feudalherrschaft beigetragen“ (S. 323).

Norbert Schindler präsentiert seine auf akribischen Recherchen und Ortserkundungen (er hat sogar Tatorte im Gebirge besichtigt, um den Hergang und die räumliche Dimension der Geschehnisse zu rekonstruieren!) äußerst kurzweilig und unterhaltsam. Dies liegt sicherlich auch in seinen unzähligen, spannend geschilderten Fallbeispielen begründet. Schindlers Buch ist kein Generalkompendium über Wilderer – und will es auch gar nicht sein. Ihm ist es gelungen, einen neuen Blick auf das Ende des *ancien régime* in Salzburg zu richten und Wilderer generell von falschem Mythos und Kitsch zu befreien.

Bert Schindler: Wilderer im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Kapitel alpiner Sozialgeschichte. München: Beck 2001, 442 S.

„Vom Wandel des Schwarzwaldbildes – Auf den Spuren von Hans Retzlaff“ (SWR 1999)¹

Eine Besprechung mit dem Filmautor Walter Dehnert

von Robert Wittmann

„**Volkstum im Schwarzwald**‘. Filmhersteller und Kamera: Hans Retzlaff, Berlin; 16mm Schmalfilm, schwarz-weiß, stumm, 197 Meter, 24 Minuten (18 Bilder pro Sekunde). Produktion: vermutlich 1935. Publikation: 1936. Standort: Etwas verstümmelte Fassung (nur 170 statt 197 m) liegt vor im Filmarchiv der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg, Archiv Nr. 350, Herkunft unbekannt. Es handelt sich um ein Umkehrduplikat. Der Film umfasst 189 Einstellungen, davon 36 Zwischentitel. Erhaltungszustand: Anfang des Films schlecht (Titel fehlt), sonst zufriedenstellend. Durchgehend mehr oder minder starke Kratzer, die am Anfang als Regen erscheinen. Gelegentlich einzelne Perforlöcher beschädigt. 49 Klebestellen.“²

Filmwissenschaft und -Geschichte, soviel mag schon der hier vorangestellte Absatz aus Walter Dehnerts Dissertation von 1992 vermitteln, ist ein mühseliges, weil zur Akribie verpflichtetes Unterfangen. Einem besonderen technischen Aufwand zur Sichtung und Analyse historischen Archivmaterials folgt der einer angemessenen Quellenkritik einzelner Filmdokumente mit Hilfe von Produktionsunterlagen, Katalogen, Zensurakten, Pressekritiken und sonstigen greifbaren Niederschriften und Publikationen, sofern solche nur vorhanden sind. Noch weitaus seltener sind Auskünfte von Produzenten oder Mitwirkenden einholbar, zumal diese im Falle von Retzlaffs Film „Volkstum im Schwarzwald“ mittlerweile in zweiter und dritter Generation überlebt sind. Walter Dehnert hat es im Frühjahr 1999 trotzdem unternommen, die Schauplätze dieses Kulturfilms aufzusuchen und die damals aufgenommenen Bilder vor Ort zu hinterfragen. Die Gelegenheit, daß er diese im Auftrag des SWR-Fernsehens innerhalb der Sendereihe „Landesschau unterwegs“ mit aktuellen Filmbildern kontrastieren konnte, ist indes einer Anregung Hans-Dieter Barths zu verdanken³, der für die Regie dieses Sendebeitrags verantwortlich gezeichnet hat. In einem gemeinsamen Gespräch Anfang des Jahres hatte nun wiederum ich die Gelegenheit, mich mit Herrn Dehnert über seine ersten Erfahrungen als Filmautor, die Bedingungen seiner Zusammenarbeit mit dem Fernsehen, über vorgefaßte

Absichten, notwendige Kompromisse und Selbstkritik bezüglich seines eigenen Films sowie über mancherlei Unwägbarkeiten hinsichtlich einer angemessenen Kritik überkommener Bildklischees zu unterhalten.

Auf den Spuren von Hans Retzlaff

Hans Retzlaff (1902–1965) war seiner Zeit vor allem als Fotograf bekannt, der gleichermaßen erfolgreich sowohl den Buch- und illustrierten Zeitschriftenmarkt als auch diverse volkskundliche Bildarchive in ganz Deutschland bedient hat.⁴ Zur Person Retzlaffs ist jedoch relativ wenig bekannt, da „sein gesamtes Archiv und damit seine Geschichte angeblich in Berlin verbrannt“⁵ ist, wie Walter Dehnert betont. Dem Ideologieverdacht, der bereits mit dem Titel des Archivfilms „Volkstum im Schwarzwald“ aufkommt, ist in diesem Fall also am besten von der Sache her beizukommen. Während entsprechend tendenziöse Begleittexte in von Retzlaff publizierten Fotobänden keinen Zweifel am Opportunismus mit der Blut-und-Boden-Ideologie nationalsozialistischer Prägung lassen – so etwa jener Einführungstext des Volkskundlers Wilhelm Fladt in dem Buch „Volksleben im Schwarzwald“⁶, das im Abbildungsteil übrigens mehrere Motive des angesprochenen Retzlaff-Films vorwegnimmt – ist Retzlaffs Bildfundus per se schwieriger zu beurteilen. Nach Walter Dehnerts Einschätzung haben Retzlaffs Bilder „eine tendenziell die Menschen heroisierende Wirkung, er schafft Charaktere; seinen Filmen sieht man an, daß er begriffen hat, daß Film ein szenisches Medium ist; Film zeigt ja Prozesse und Verläufe – aber die Fotografie will, vereinfacht gesagt, nur die Höhepunkte zeigen und da ist dann ein Schwarzwaldbauer d e r Bauer – ob der nun 2 Hektar hat oder 20, das erfährt man [von Retzlaff] nicht und wie er sein Gesinde behandelt, das interessiert ihn nicht. Er will Bilder liefern und damit war er sehr erfolgreich; so hat er etwa im Dritten Reich die Vorlagen zu einer Briefmarkenserie mit Trachtenmotiven geliefert. Er war als Fotograf Autodidakt, nachdem er als gelernter Bankkaufmann arbeitslos geworden war; es ist nicht sehr viel über ihn überliefert; ich vermute, daß er im vorliegenden Fall [angesprochen ist der o.g. Bildband] schon ein Jahr vorher fotografiert hat und sich dann gedacht hat, dort zu filmen“⁷ – das hat ja alles Konjunktur gehabt und er war ja im richtigen Fahrwasser; es ist aber in der Tat schwierig einzuschätzen wie Retzlaff politisch-ideologisch einzuordnen ist, obwohl die Begleittexte zu Fotobänden, wie etwa ‘Arbeitsmädchen am Werk’, um nur ein weiteres seiner Bücher zu nennen, doch eine große Nähe zur

Partei aufweisen; allerdings ist heute leicht zu richten: aber von dem Vorwurf der volkstümlichen Verherrlichung kann man ihn wohl nicht freisprechen, bei allem, was man konzedieren mag“.

Zuletzt ist auch die Anfrage bei einer Angehörigen Retzlaffs, welche vermeintliche Hintergründe zu seiner Biografie oder zu dessen besonderen Arbeitsbedingungen hätte erhellen können, ergebnislos geblieben. „Das war uns also allen klar“, sagt Walter Dehnert, „daß der Retzlaff nichts hergibt als Person, und daß der Film nie heißen würde: ‘Der Filmautor Retzlaff’ oder so ähnlich; er war nur Mittel zum Zweck, weil wir seine filmische Überlieferung am Beispiel Glottertal/Schwarzwald haben und da wollten wir das alles ein bißchen aktualisieren.“ Es galt also die filmische Hinterlassenschaft Retzlaffs kritisch zu besehen und aufzuzeigen, daß dessen Blickwinkel „schon recht einseitig“ gewesen ist, so Dehnert. Einseitig insofern, als daß Retzlaff seiner Zeit ein sehr idyllisierendes Bild von den Lebensumständen der Menschen vorspiegelte, die er im Glottertal und in dessen näherer Umgebung angetroffen hatte. Retzlaffs Film zeigt vorwiegend Bilder von Festen und Feiertagen. Taufgang, Erstkommunion und Hochzeit dienten ihm als bevorzugte Anlässe, bei denen sich die Gefilmten freilich in der ganzen Pracht ihrer Sonntagstrachten präsentieren sollten. Walter Dehnert bemerkt dazu: „Im Grunde genommen war das Glottertal in den 20er, 30er Jahren, ich sag jetzt mal übertrieben, trachtenfrei; natürlich gab’s dann Leute, die das noch angezogen haben für Schaudarbietungen.“ Und so hat sich Retzlaff eben eines gängigen Klischees bedient, auch indem er kurzerhand entsprechende Anlässe inszenierte. Ein ebenso „gewolltes Bild“ hat Retzlaff vom Arbeits- und Alltagsleben im Schwarzwald vermittelt: eine über weite Strecken des Films stilisierte Darstellung – ob beim Gastmahl in der bäuerlichen Stube, beim Schnapsbrennen oder Buttern –, die jeder konventionellen Fremdenverkehrs- oder Produktwerbung alle Ehre hätte machen können. Die Tatsache, daß „der Schwarzwald, in Teilen, eine arme Landschaft gewesen ist, die nicht vor Reichtum strotzte“, ließ Retzlaff unberücksichtigt, wobei er sich darin nicht von den damals genreüblichen Verklärungen des Kulturfilms unterscheidet, der, wie Walter Dehnert weiter ausführt, „zumeist einen bewundernden Blick“ auf die Oberflächen ländlicher Lebenswelten und kultureller Phänomene feilgeboten hat. Ebenso wenig unterscheidet er sich von dem sozialwissenschaftlich wenig interessierten Blickwinkel auf Brauchhandlungen, traditionelle Handwerkstechniken oder museale Sachzeugnisse seitens der damals vertretenen akademischen Volkskunde. Davon abgesehen wollte Retzlaff freilich unterhalten und dabei sind ihm auch einige

„Aufnahmen filmisch gut gelungen“, unter denen Walter Dehnert jene vom sogenannten Siensbacher Hammeltanz und die von der Tätigkeit einer Waschfrau an der Glotter „für die authentischsten“ hält: „Das sind für ‘35 schon interessante Aufnahmen, das hat damals ja keiner gemacht, das hat niemanden interessiert; da wurden doch keine Frauen beim Waschen gefilmt, die sollten doch sauber machen“. Einmal mehr zeigt sich zwar selbst angesichts dieser Filmsequenz Retzlaffs verklärender Blick: „Waschfest mit Glotterwasser“, schickt etwa ein angefügter Zwischentitel der Szene vorweg, deren stummer Fortverlauf dem Eindruck von der Beschwerlichkeit der vorgeführten Arbeit durchaus stattgibt. Jenseits derart evozierter Zwiespältigkeiten aber ist die „Verherrlichung des Volkstums in dem Filmmaterial Retzlaffs [...] kaum spürbar“ und insoweit mochte sich Walter Dehnert im Rahmen seines Beitrages für das Fernsehen des SWR überhaupt an den Spuren von Hans Retzlaff orientieren, in dem „Versuch den Leuten zu sagen: Vorsicht Schwarzwald – Klischee!“

Fernseharbeit zwischen Anspruch, Wunsch und Wirklichkeit

Einem sendefähigen Featurefilm gehen intensive Vorarbeiten voraus. Ehe ein Drehplan zustande kommen kann, für dessen Erstellung und termingerechte Umsetzung der Regisseur zuständig ist, müssen Recherchen und dramaturgische Überlegungen des Autors bereits in Form eines dezidierten Drehbuchs vorliegen, welches neben dem Kommentartext auch den filmischen Szenenverlauf weitgehend vorwegnimmt. Dazu sind sämtliche Materialien, Zeiten, Orte und mögliche Beiträge von seiten mitwirkender Personen zu belegen und zu erläutern. Angaben zu vorgesehenen Drehterminen und Kamerastandpunkten sowie zu Bildinhalt und Standort von Archivfotos und vorhandenem Filmmaterial durften im vorliegenden Fall ebenso wenig fehlen. Die Arbeit an einem Feature setzt eine analytische Herangehensweise voraus. Als fernsejournalistisches Format dient es der Ausfächerung eines Themas in differenzierte Teilaspekte mittels möglichst aussagekräftiger Anschauungsbeispiele, auch mit Hilfe von Interviews.⁸ Für eine Erörterung der vorgeführten Sachverhalte sorgt zumeist ein Erzählerkommentar aus dem Off, der die Filmbilder rhetorisch-argumentativ begleitet oder ergänzt. Die Laufzeit solcher Featurefilme ist in der Regel auf nicht mehr als 30 bis 45 Minuten festgelegt – trotz der vorgenannten formalen Ansprüche, die als ebenso regelhaft angesehen werden können. Entscheidend für die inhaltliche Aufbereitung eines Themas für das Fernsehen ist indes der redaktionelle

Programmplatz: Walter Dehnerts Filmthema „Vom Wandel des Schwarzwaldbildes“ versprach der avisierten Redaktion einen in ihrem Sinne unabdingbaren Regionalbezug, der zudem nicht allein auf lokale Interessen beschränkt sein würde. Den historischen Aufnahmen aus dem Glottertal, seinen Nachbartälern und Siensbach bei Waldkirch im Breisgau sollten aktuelle Filmbilder aus dieser Region gegenübergestellt werden, um dadurch abwechslungsreiche Kontraste zu schaffen. Zum anderen waren die Erinnerungen der gesprächsbereiten Interviewpartnerinnen dazu angetan, Identifikationsmöglichkeiten für das zu erwartende Zielpublikum des Vorabendprogramms zu wecken. Daß mit Hans-Dieter Barth ein routinierter Regisseur Dehnerts Filmidee unterstützte, war von vornherein keineswegs unerheblich für die Annahme seines Skripts beim Sender, zumal zwischen Vorschlag und Auftrag zu diesem Film immerhin drei Jahre 'in's Land gezogen' sind. Der Grund hierfür lag allerdings zunächst in einer unfallbedingten Krankheit von Regisseur Barth. Dann aber fiel das Vorhaben in eine Phase der Neustrukturierung der SWR-Redaktion „Landesschau unterwegs“, die in Folge der Fusion von SWF und SDR notwendig geworden war – der Filmvorschlag mußte also erneut eingebracht werden. Zwischenzeitlich stand das Filmprojekt in der Schwebe. Als die vertragliche Zustimmung seitens der Redaktion dann endlich doch noch zustande kam, war man hinsichtlich der Realisation auch schon wieder im Verzug: schnell und effizient muß es eben zugehen, wenn das Fernsehen schon mal Kamera- und Tonmann bereitstellt, um Filmideen von freien Mitarbeitern umzusetzen – auch eine Art des Tempojournalismus.

Walter Dehnert dagegen hatte sein Projekt bis dahin durchaus viel Zeit und Mühe gekostet, die der Sender freilich zu keinem Zeitpunkt im vollen Umfang zu erstatten bereit gewesen wäre. „Die Bezahlung war nicht gerade üppig, um es so auszudrücken, aber mir ging es um die Sache“, sagt er. „Mir ging's darum, das zu machen, das Projekt durchzuziehen und ich hab auch wirklich etliches gelernt.“ Schließlich wollte er „das aufzeigen, was hinter diesen konkreten Bildern steckt und zu entdecken ist. Das lag mir ein bißchen am Herzen, da mal, na ja, die Bilder nicht gerade zu entschleiern, aber doch abzuklopfen und nachzusehen, ob diese einer Analyse standhalten können, [denn] das kann ja der Zuschauer nicht, das rast an ihm vorbei – aber als Autor hat man die Zeit, sich mit den Bildern auseinanderzusetzen. [...] Von daher mein Wunsch hinter die Bilder zu schauen: ein Reflex auf meinen Werdegang als Wissenschaftler. Das dürfte das sogenannte breite Massenpublikum nicht interessieren, das soll ja unterhalten. Zwischen Abend- und

Vorabendprogramm soll das nicht so problembeladen sein, sie haben ja Vorgaben vom Sender.“ Um aber den Bildklischees Retzlaffs beikommen zu können, hat erst einmal deren vermeintlicher Inszenierungscharakter stichhaltig hinterfragt werden müssen. Walter Dehnerts Insistieren auf diesem Aspekt war allerdings vielmehr seiner „historischen und volkskundlichen Ausbildung geschuldet“. Noch bei seinen Vorrecherchen hatte er „eigentlich überall offene Türen“ vorgefunden. Er wurde regelrecht weitergereicht, vom Bürgermeister über den Arbeitskreis Glottertäler Heimatgeschichte und das Fremdenverkehrsamt bis zum Gemeindearchivar Bernhard Hoch. Der konnte ihm denn auch, sozusagen „nach dem klassischen Gewährsmannprinzip“, Kontakte zu Leuten verschaffen, die sich noch an einige der damals von Retzlaff gefilmten Personen erinnern konnten. Insgesamt sei Dehnert jedenfalls „sehr, sehr freundlich aufgenommen worden und der Herr Hoch hat sich dann als sehr segensreich erwiesen, weil der kennt das Glottertal – der ist ja Lehrer seit 10, 15 Jahren – kommt auch aus dem Glottertal. Der kannte sich entsprechend mit Trachten aus, denn ich wußte ja in Marburg nicht was Ripsbänder sind, da hatte ich ja keine Ahnung; etwa wie diese Rollenkränze genau beschaffen sind. [...] Und da hab ich schöne Kontakte herstellen können.“ Als Hilfe bei den Gesprächen dienten übrigens Prints des Originalfilm-Materials: „Das war ein Medium, mit dem ich mit den Leuten in Kontakt kam, das hat sich als sehr sinnvoll erwiesen“, erklärt Walter Dehnert. Nicht immer konnte er jedoch mit der Aufgeschlossenheit seiner Gesprächspartner für sein Filmvorhaben zählen, insbesondere dann nicht, wenn die Rede zum Beispiel auf den Folklorismus im Dienst der Tourismuswerbung und Propaganda der damaligen Zeit kam. So war etwa eine alte trachtenkundige Dame, die es bis zum Auftritt auf die politische Bühne im Berlin der 30er Jahre gebracht hat und die dies auch mit privaten Fotografien hätte belegen können, nicht zu Fernsehaufnahmen bereit. „S'isch verbode“, zitiert Walter Dehnert die Bedenken der Frau. Und: „Schade“, meint er, „denn das hätte illustriert, daß schon zu Retzlaffs Zeiten ein überregionaler Kulturexport tatsächlich stattgefunden hat. [...] Aber das hat man zu akzeptieren, gerade in so einer kleinen Gemeinde mit zwei bis drei Tausend Einwohnern – da kennt ja einer den anderen.“

In Punkto Interviews für das Fernsehen traf Walter Dehnert leider nicht nur in diesem besonderen Fall auf Zurückhaltung, obwohl sein Thema, wie er sagt, „im großen und ganzen nicht besonders kitschig war, ich meine, wenn Sie jetzt einen Film über das Dritte Reich machen, dann ist das schon etwas

schwieriger.“ Eines wurde ihm bei alle dem aber immer deutlicher: „Film ist Teamarbeit und Sie müssen Kompromisse schließen, auf allen Ebenen und mit allen Beteiligten, es sei denn, Sie wollen mit dem Kopf durch die Wand.“ Indes mußten die knapp kalkulierten Dreharbeiten nun möglichst optimal umgesetzt werden. Dazu hatten sich Dehnert und Barth etwa zwei Wochen vor dem Drehbeginn noch einmal im Glottertal getroffen, um die Schauplätze und einzelnen Motive ihres Films miteinander zu besprechen. Die Örtlichkeiten hatte Dehnert vorher gut abgesucht und wußte auch welche Wege man dort befahren konnte. „Wenn Sie von Filmbildern ausgehen, die Sie bereits haben, ist das ein ganz anderes Arbeiten, als wenn sie nur eigene Aufnahmen machen“, merkt er dazu an: so mußten etwa Ausblickspunkte für Landschafts- und Gebäudeansichten gefunden werden, die sich zur Montage mit dem Originalfilmmaterial von Retzlaff gut eigneten. Selbst einzelne Wegmarken, die Retzlaff seinerzeit in's Bild gesetzt hatte, konnte Walter Dehnert ausfindig machen. Ebenso ein Orchestrion – d.i. eine voll automatisierte Orgel mit mechanisch animierten Musikantenpuppen –, welches heutzutage nicht mehr im Tanzlokal, sondern im Museum untergebracht ist. Für den eigentlichen Dreh im Frühjahr '99 war dann nicht viel Zeit: „von diesem Weißen Sonntag, Vormittag, bis Donnerstag, etwa 16, 17 Uhr. Sie können davon ausgehen – das sind viereinhalb Tage, knapp fünf – daß vor 20 Jahren für einen Halbstunden-Film acht Tage zur Verfügung gestanden hätten – im Fernsehbereich.“ Nicht weiter verwunderlich, daß wegen des engen Zeitrahmens auch improvisiert werden mußte. So war etwa eine Landschaftsaufnahme im Sonnenschein während dieser fünf Tage im Frühjahr '99 nur für kurze Augenblicke zu haben. Langes Warten auf günstige Tageslicht-Verhältnisse für die Kameraaufnahmen war hier also angesagt, während in einem anderen Fall schon mal eben ein Bauer darum gebeten werden mußte, mit seinem Traktor durch das Bild zu fahren, um schneller zu einem drehbuchadäquaten Motiv zum Thema 'technische Modernisierung in der Landwirtschaft' zu kommen. Viel Aufwand für diese nur wenige Sekunden kurzen Zwischenschnitte. Doch die Zusammenarbeit mit dem Filmteam – Regisseur, Kamera- und Tonmann – „war sehr gut“, sagt Walter Dehnert: „das war einwandfrei, auch ruhig, unspektakulär, freundlich, zuhörend.“

Das Feature „Vom Wandel des Schwarzwaldbildes“

Mit einem Panoramablick auf ein Dorf im Sonnenschein wird der Titel dieses Featurefilms eingeblendet. Das Motiv wird langsam in den schwarz-weiß-Modus übergeblendet, begleitet von einer getragenen Orgelmusik. Die folgenden Einstellungen zeigen Fotos von Hans Retzlaff und seinen Töchtern im Fotoatelier, wozu der Kommentar eine kurze Einführung zur Person und Arbeit Retzlaffs in den 30er Jahren gibt. Eine Fotografie zeigt Retzlaff hinter einer Großformat-Kamera stehen – die Rede ist jetzt von seinem im Schwarzwald gedrehten Film und von entsprechenden Ausschnitten daraus, die einen Taufgang über Feld und Wiesen darstellen. „Der Film zeigt Feste und Bräuche“, erläutert der Kommentar, „auch das alltägliche Leben. Aber einige Szenen hat er [Retzlaff] arrangiert. Diese kleine Prozession ist extra für die Filmaufnahmen bestellt worden. Das Steppkissen ist leer. Es ist keine echte Taufe. Retzlaff hat seinen schwarz-weiß-Film vor allem im Glottertal gedreht. Es ist die Sichtweise eines Großstädtlers aus Berlin auf eine scheinbar idyllische Welt. Wir sind den Spuren von Hans Retzlaff nachgegangen. Zeichnete er ein geschöntes Bild? Und: Gibt es aktuelle Bezüge zur Gegenwart?“

Der hier beschriebene Vorspann nimmt formal den dramaturgischen Aufbau des gesamten Films vorweg: Damals und Heute in einer bilderreichen Kontrastmontage, in der die vorgenannten Fragestellungen immer wieder anklingen. Dabei wird weniger eine durchgängige Geschichte von Personen, Ereignissen und Sachverhalten erzählt, als vielmehr veranschaulicht, beschrieben und gegen den flüchtigen Augenschein angesichts des Retzlaff-Materials argumentiert. Der erste Themenkomplex widmet sich in diesem Sinne der Religiosität bzw. den „Zeichen der Frömmigkeit“ an den aufgesuchten Orten. Zahlreiche Feldkreuze finden sich in der katholisch geprägten Kulturlandschaft des Glottertals: entlegene Denkmale am Straßenrand, denen Retzlaff in seinen Filmbildern noch zu einer eigen-sinnigen Ikonographie der Volksfrömmigkeit verholfen hatte, indem er zwei junge, Blumenschmuck antragende 'Maiden' mit dem hölzernen Martyrium arrangiert hat. Eine neu abgedrehte Sequenz lenkt den Blick auf das Firstkreuz einer Hofkapelle. Das Kamerazoom weitet den Blick zur Totalansicht von diesem jüngst renovierten Gebäude, das früher der täglichen Andacht von Bauern und Feldarbeitern diente, wenn um elf Uhr zur Betzeit heimgeläutet worden ist. Der Kommentar verrät außerdem die Existenz eines landwirtschaftlichen Arbeitsspeichers im Obergeschoß der

Kapelle. Dem Gebet einer Frau mit Kind vor dem Hausaltar folgen weitere historische Aufnahmen eines Kommunionzuges – ein festlicher Höhepunkt im Kirchenjahr, zu dem die Kinder uniform einherschreiten –, die Kommunikantinnen sämtlich mit „Rollenkranz, weißer Schürze und zwei weißen Ripsbändern, die über den Rücken gelegt sind“, bekleidet. Schnitt: Weißer Sonntag 1999, die Szenen gleichen sich, wenn auch die aktuellen Aufnahmen den Einzug der Festgemeinde in eher familiären Gruppierungen vor Augen führen. Vielleicht ist dafür aber nur das Regenwetter verantwortlich, das für die 'schirmbewehrte' Nähe der Eltern zu ihren Schützlingen sorgt. Nicht alle, doch die meisten Kommunikantinnen tragen auch an diesem Tag den Rollenkranz – jene Kopfbedeckung aus einem „gebogenen Drahtgestell, das mit weißen Gazerosetten, kleinen Stoffblümchen und silbrig-weißen Glasperlen verziert ist“, wie der Kommentar beschreibt. „In den 60er Jahren trugen immer weniger Menschen Tracht, deshalb setzte sich eine örtliche Initiative erfolgreich zu ihrer Erhaltung ein. Ein gewichtiges Wort fiel dabei dem Pfarrer zu“, erfährt man. Die Kamera schweift über die Gemeinde und die mit Kommunikantinnen besetzten vorderen Reihen im Inneren der Kirche hinweg. Mit Blick auf zwei in Rüschen-Konfektion gekleidete Mädchen erwähnt der Kommentar den „modischen Wandel“, dem auch die Tracht „stets unterlag“. In den alten wie in den neu eingespielten Filmbildern wird indes der gemeinschaftsstiftende Charakter dieses kirchlichen Anlasses erahnbar – ein in der Dorföffentlichkeit zelebriertes Ritual, dessen Abschluß für den beiläufigen Zuschauer in der Gruppenaufstellung der initiierten Kinder gegenüber dem bestellten Fotografen besteht.

Erinnerungsbilder einerseits, Bildklischees andererseits. Letzteren geht Walter Dehnerts Film anhand von Retzlaffs Trachtenarrangements nach. Die Obstbaum-Frühlingsblüte als sinnfälliger Rahmen für einen Hochzeitsfestzug, der zudem als „komplett inszeniert und arrangiert“ kommentiert wird. Von „angeblichen Besucherinnen aus dem Markgräfler Land und dem Gutachtal“, deren „rote Bollenhüte bereits um 1900 zum Klischee geworden waren und für den Schwarzwald im In- und Ausland werben sollten“, über Kinder, die in Sonntagstracht vor ihrem Lehrer Rede und Antwort stehen, bis zu jungen Mädchen, die den lokaltypischen Schnapphut tragen, der allerdings zu Retzlaffs Zeit eigentlich noch allein verheirateten Frauen vorbehalten war: Retzlaff hat all diese Klischees ihrer wohlfeilen Bildwirkung wegen aufgegriffen. Schließlich war er „mit dem Glotterbaddirektor Ernst Rosmy befreundet, dem der Fremdenverkehr am Herzen lag und für den die

Werbung wichtig war.“ So sind seine Filmaufnahmen wohl durchaus vor „diesem ökonomischen Hintergrund zu sehen“. Die im kurzen Rhythmus eines Kuckucksuhren-Schlages anschließende Bildfolge von schwarz-weiß-rot-bunten Trachtenpüppchen, Kuhglocken, Schnapsflaschen, obligatorischen Bollenhüten, grafisch aufbereiteten Salamiwürsten und einem Rindenbild mit unvermeidlichem Schwarzwaldklinik-Motiv datiert das Phänomen allgegenwärtigen Souvenirkitsches jedenfalls vorläufig noch auf unsere Tage. In dem ironischen Bildwitz erschöpft sich die hier angestrengte Gendarstellung zu Retzlaffs Film jedoch keineswegs.

Zwei Interviewpartnerinnen beantworten die aufgeworfenen Fragen zu lokalhistorischen Bekleidungsgewohnheiten. Die Putzmacherin Marie-Theres Reichenbach weiß davon zu berichten, daß der Bollenhut im Glottertal nie getragen worden sei. Der Schnapphut, wie frau ihn im Glottertal auf dem Kopf trug, weist zudem besondere Merkmale auf, die ihn von seiner in anderen Gegenden des Schwarzwaldes verwendeten Form noch unterscheidet: „Er hat’n schmälerer Rand, hat des Nescht obedrauf [zeigt auf so einen Hut], was im Hochschwarzwald zum Beispiel net getragen wird; und im Elstal hat er an breiterer Rand wie bei uns. Da erkennt ma eigentlich genau der Ort wo er herkommt.“ Heute werden Schnappphüte übrigens auch von jungen Frauen getragen, befördert durch Vereinsaktivitäten, antwortet sie auf eine entsprechende Nachfrage, die durch die Stimme des Kommentators nachvertont wurde. Die nachfolgende Sequenz bestätigt ihre Aussage: man sieht und hört entsprechend ausgestaffierte Mitglieder einer Volksmusiker-Gruppe aufspielen – eine kurze Rückblende auf die örtlichen Festivitäten des Weißen Sonntags.

Später führt die Trachtenschneiderin Mathilde Blattman, eine alte Dame, die ihr Handwerk noch von ihrer Mutter übernommen hat, aus eigener Erfahrung praktische Gründe dafür an, warum Sonntagstrachten in der normalen Weise nicht im Arbeits- oder Schulalltag angezogen worden sind: „Die Mädchen hatten eigentlich alle Werktagstrachten. Und zwar waren das alles waschbare Stoffe. Höchschstens wenn ma mal was aldes ausgetrager hat. Ma hat ja früher alles verwertet bis Schluß, net. Und dann het ma, äh... kann sein, daß se mal a Sonndagsdracht o ko hän, aber dann e ganz alde in der Schul. Sonscht nedder.“

Werktag und Wirtschaftsleben im ländlichen Alltag stehen denn auch im Mittelpunkt des filmischen Fortverlaufs, zunächst anhand von Retzlaffschen Filmsequenzen vom Brotbacken und Buttern, dann von neuen Aufnahmen aus dem Freilichtmuseum Vogtsbauernhof im Kinzigtal. Schlitten und Karren

für den Holztransport sowie Gerätschaften für die Feldarbeit begleiten die Ausführungen des Kommentars, der auf die Bedeutung der Land- und Holzwirtschaft für den Schwarzwald abhebt und mit Hilfe von Neueinspielungen und Bildziten illustriert.

Elisabeth Hoch erinnert im folgenden Gespräch an die zusätzlichen Arbeiten im Haushalt, unter denen das Wäschewaschen als eine besonders mühselige Plackerei angesehen werden muß. Ihre nervös-schüchterne Zurückhaltung vor der Kamera erzeugt eine unwillkürliche Aufmerksamkeit für jedes ihrer Worte, während sie spricht: „Ja, heit isch die Wäsche kein problem meh'. Wenn wo die voll isch, do laßt ma lauer [deutet verlegen lächelnd auf ihre Waschmaschine]. Ganz einfach geger früher, des war scho mühselig. Dee ganze Daag ging's. Ma hat koam Zeit g'habt zum Mittag koche. Bis ma no's Wasser hatte. Und bis das g'heizt –... und ma no die Wäsche wieda kocht –... ma hat ja alles früher kocht, sogar die Buntwäsche. Net so stark, aber –... und Waschmittel war halt wenig vorhande. Hauptsach war'd Seife und a Soda, und zu da schmutziga Wäsch dann die Wurzelbürschde, hätt ma g'het für'd Hemder und' Hoser und d' Alldag. Und in da ganz schlimma Zeid, da het ma dann Asche in na Beutl g'macht, daß d's Wasser weich gworder isch. Und ganz z'Schluß da kann ich mich noch an's Schwanweiß..., also wenn ma Geld g'het het zum Kaufer. Scho hart, gege jetzt isch des kein Vergleich meh'.“

Es folgen Szenen vom Wasserkochen, Zuberfüllen, Einseifen und Bürsten der Wäsche, ausgeführt von einer anonymen Waschfrau an der Glotter aus dem Retzlaff-Film. Eine Tätigkeit, die sich unter dem Eindruck der neben ihrer Waschmaschine sitzenden Elisabeth Hoch um so deutlicher abhebt. Ob Hans Retzlaff jedoch mit jenem nachfolgend erkennbar vorgegaukelten Freudenereignis einer langen Leine mit flatternder Weißwäsche das Auge zeitgenössischer Betrachter gegenüber dieser dokumentierten Mühsal versöhnen wollte, darf dahingestellt bleiben – für den modernen Fernseh-zuschauer stellt die Waschmaschine wohl den nachhaltigeren Trost dar.

Einige Zwischenschnitte von Schaufenstereinblicken in eine Metzgerei, die neben Schinkenspezialitäten einmal mehr auch Schnaps und Trachtenpüppchen anzupreisen hat, führen das Thema fort. Aus dem Hintergrund naht schon ein Reisebus, sichtbar durch eine Spiegelung auf dem abgefilmten Schaufenster. Der Kommentar nutzt die Gelegenheit, um auf das erhöhte Verkehrsaufkommen aufmerksam zu machen, das letztlich durch den Tourismus mit verursacht wird. Ausgehend von dieser Bemerkung, kommt unser hier erörtertes Feature auf einen Arbeitsprozeß zurück, den Retzlaff in seinem Film noch stärker auf 'feucht-fröhliche'

Aspekte reduziert hat: das Schnapsbrennen. Insofern Retzlaff aber besonders die Schnapsprobe der Bauern und die mit diesem Erzeugnis bemittelte Bewirtung eines Gastes in der Stube hervorgehoben hat, wird hier der vermeintlich werbliche Zweck seiner vor bald siebzig Jahren gemachten Aufnahmen allzu offensichtlich.

An dieser Stelle kommt der Kommentar auf den „wahren Reichtum des Schwarzwaldes“ zu sprechen, „der weder von Retzlaff noch von modernen Werbeunternehmen angemessen berücksichtigt“ wird: das Holz. „Holzschlag, -Transport und -Verarbeitung sind mit Lärm und Dreck verbunden. Das lockt keine Touristen. Der hohe Grad an Automation zeugt von intensiver Rationalisierung auch in diesem Bereich“, erläutert der Kommentar entlang von Filmbildern aus einem modernen Sägewerk. „Das Holz bildet den Rohstoff für wichtige Exportartikel. Wie früher etwa für die Drehorgel“ oder so kostspielige Instrumente wie das Orchestrion, welches die zu dem Exemplar im Waldkirchener Elztal-Museum befragte Museumsleiterin Evelyn Flügel kurzum als „Opas Musicbox“ bezeichnet. Von dem gleichen Musikautomaten zeugt die angefügte Sequenz aus dem Filmmaterial Retzlaffs, der diesen an seinem ursprünglichen Einsatzort in einem Ausflugslokal vor tanzendem Publikum zeigt. Der letzte Themenkomplex von Walter Dehnerts Film greift mit dem sogenannten Siensbacher Hammeltanz eine weitere dokumentarische Rarität aus dem Archivfilm Retzlaffs auf. An dem Ort, wo der Hammeltanz, früher „ein Höhepunkt des Frühlingsfestes“, bis Anfang der 50er Jahre ausgeübt wurde, befindet sich heute ein Campingplatz. Der Filmabschnitt über diesen Hammeltanz bleibt unkommentiert. Retzlaff hat den Ablauf in seinem Stummfilm nachvollziehbar eingefangen: ein Wecker wird mit einem Tuch verdeckt; Tanzpaare schreiten im Takt der Musik, die hier freilich als Nachvertonung unterlegt ist, im Kreis und übernehmen, in jeder Runde ein anderes Paar ablösend, eine Rute; wer die Rute beim Klingeln des Weckers gerade mit sich führt, gewinnt den besagten Hammel. Dieser spielerische Gesellschaftstanz wird nicht mehr getanzt, seitdem Hammelfleisch vom Speiseplan der Nachkriegszeit nahezu verschwunden ist – freilich nur ein Beispiel am Rande, das hier für die Änderungen des Geschmacks und den Wandel im Freizeitverhalten angeführt wird, bevor der Nachspann einige der eingangs vorgeführten Bildklischees vom Schwarzwald rezitiert, um damit den thematischen Spannungsbogen abzuschließen.

Nachbild vom Featurefilm

Filmbilder kritisch zu hinterfragen setzt ein detailliertes Wissen um ihre Entstehungsbedingungen und die ihnen zugrundeliegenden Darstellungsabsichten voraus. Walter Dehnert hat im Fall von Retzlaffs Film umsichtig recherchiert. Sein Featurefilm bietet zahlreiche Anknüpfungspunkte, die, wie ich meine, ein tieferes Verständnis für die von Retzlaff dargestellten Sachverhalte und Ereignisse eröffnen. Zwar merkt er selbstkritisch an, daß er den Titel von Retzlaffs Film „Volkstum im Schwarzwald“ eigentlich nennen wollte: „im Vorfeld dachte ich, ja, das kann man alles bringen und kritisch damit umgehen (...), aber dann wäre ich aus meiner Sicht, auch als Volkskundler, in Erklärungsnöte geraten“; (...) „und ich wollte die ‘Volkstums-Kiste’ nicht aufmachen – die ‘Dritte-Reichs-Kiste’ war nicht zu knacken.“ Freilich spricht schon die Tatsache, daß einige Interviews nicht zustande gekommen sind, gegen jeglichen Einsatz einer moralischen Brechstange. Davon abgesehen bestand von Anfang an mit dem Regisseur Einigkeit darin, „die Motive des Retzlaff-Films nicht überzustrapazieren und von dieser Idylle weg zu kommen“, wofür sich wiederum die Themen Holzwirtschaft und Vermarktung des Glottertals angeboten haben. „Trotz allen Wollens mag jedoch beim Rezipienten ein einseitiges Bild entstehen“, sagt Dehnert mit Verweis auf eine kaum nennenswerte Rezeption seitens des Publikums. Bekannte von ihm hätten auch die Orchestrion-Sequenz als allzu lang empfunden, und der rote Faden sei nicht ganz so deutlich, wie er das gerne gehabt hätte; doch sei dies auch dem Retzlaff-Material zu schulden, denn das sei „disparat: da macht der mal Backen, mal Hammeltanz, mal Waschen, dann drehen sich die Kinder wieder, dann laufen Trachtenträger durchs Bild, dann ist Weißer Sonntag – es ist halt so eine Art Potpourri-Film.“ Überdies habe Dehnert „erst nach der Sendung dieser Edition gemerkt, daß die Bilder Retzlaffs zwingend sind! – Da kann ich noch so viel auf der Kommentarebene toben und sagen: Aber gell, in Sonntagstracht wurde nie, weder gebuttert, noch Brot eingelagert. Und die Leute denken sich: Ist ja schön. Diese meine Hinweise im Kommentar werden am Publikum wohl eher vorbeischwimmen. Vielleicht, daß sich der eine oder andere noch fragt: was hat sich der Dehnert denn so? Paßt ihm das leere Steppkissen denn nicht? (...) Na ja, und ob das nun ein echter Trachtenumzug oder Hochzeitsumzug war, regt er sich da auf. Doch was diese Produktion anbelangt, so muß ich sagen, ich weiß nicht, wie ich's anders hätte überbringen sollen, es fehlt so viel bei Retzlaff.“ Als echten Informationsverlust sieht Dehnert indes den Umstand an, daß er die von ihm

recherchierten Biografien im Rahmen dieses Fernsehfeatures nicht angemessen transparent machen konnte, denn „da hätte man das noch ein wenig runder bekommen. Aber 29 Minuten können das halt nicht erfüllen, was ich mir im Vorfeld noch vorgestellt habe.“ Insofern ist eines klar, nämlich „daß der Aufwand zu groß war“ für diese einmalige Sendung, denn die „kommt ins Archiv und ward nie mehr gesehen.“ Und: „Im Grunde genommen, aber das ist ja nun auch überzogen, gehört der Retzlaff-Film komplett veröffentlicht und dann vielleicht dieser Film dahinterher gehängt (...) oder ne historische Edition gemacht, beispielsweise wie beim IWF mit Begleitheft.“ Und im Hinblick auf seine Ambitionen zu weiteren Filmarbeiten für das Fernsehen, meint Walter Dehnert: „Nach diesen Erfahrungen, da traue ich mir das [die Regie] nun selbst zu, also ich hab gesehen, wie der Barth das macht, und er hat das ganz geschickt gemacht, muß ich sagen. Aus volkskundlicher Sicht ist es sicher kein einfaches Geschäft, aber es kann ein lohnendes Geschäft sein – es käm’ halt mal auf ein Neues an. Davon ein andres Mal...“

Anmerkungen

¹ Sendung in Südwest (BW), Regionalprogramm Baden-Württemberg, Reihe „Landesschau unterwegs“, Samstag, 12. Juni 1999, 19:15–19:45 Uhr; Autor: W. Dehnert; Regie: H.-D. Barth; Kamera: Klaus Baudisch; Schnitt: Monika Zeindler-Efler; Ton: Christian Zecha; Tonmischung: Wolfgang Ort; Sprecher: Karl-Rudolf Menke; Produktion: Sebastian Rau; Redaktion: Felicitas Wehnert, Frank Haase; © SWR 1999.

² Vgl. Walter Dehnert: Fest und Brauch im Film. Der volkskundliche Film als wissenschaftliches Dokumentationsmittel – Eine Analyse. 2 Teile. Marburg 1994 [zugleich Phil.-Diss. Marburg 1992]; Hier: Teil 2, S. 411 (der zitierte Absatz ist aus der dort weiter ausgeführten Filmdokumentation übernommen und nur geringfügig von mir in Wortlaut und Zeichensetzung umgestellt worden; nähere Angaben zu Quellen, Inhalt, identifizierten Orten und Personen sowie zur Beurteilung dieses Retzlaff-Films siehe ebd. S. 411-416).

³ Hans-Dieter Barth steht der Gesellschaft für Wissenschaftliche Audiovision (gwa) in Baden-Baden vor und hat für den SWF bzw. SWR bereits die Regie zahlreicher Fernsehfeatures übernommen. Der Kontakt mit ihm hat sich für Herrn Dehnert frühzeitig im Rahmen seiner Recherchearbeiten für die Dissertation ergeben.

⁴ Ein Verzeichnis mit exemplarischen Analysen zum Retzlaffschen Fotobestand am Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft, Tübingen, besorgen: Ulrich Hägele und Gudrun M. König (Hg.): Völkische Posen, volkskundliche Dokumente. Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945. Marburg 1999. Vgl. dazu auch die entsprechende Buchrezension von Martin Beutelspacher, in: ZfV, 96. Jg., 2000/II, S. 284-286. Die Dokumentation dreier, sich im Tübinger Bestand zudem befindlicher Schmalfilme von Retzlaff sowie die Analyse

eines dieser Filme hat wiederum W. Dehnert, wie Anm. 1: Teil 2, S. 145-197 und S. 421-432 besorgt. Über Retzlaffs Zusammenarbeit mit dem Tübinger Institut in Sachen Film vgl. ebd. Teil 1, S. 66-68.

⁵ Die im folgenden zitierten Aussagen Walter Dehnerts entstammen einem Gespräch, das ich mit ihm am 24.03.2001 führte. (Der Wortlaut aus dem Tonmitschnitt wurde beibehalten, Satzstellungen wurden zugunsten einer sinngemäßen Interpunktion in der schriftlichen Wiedergabe nur gelegentlich und geringfügig umgestellt).

⁶ Vgl. Hans Retzlaff: Volksleben im Schwarzwald; Berlin/Leipzig [1935].

⁷ „...oder er hat gleichzeitig gefilmt und geknipst, das läßt sich aus dem Bildfundus nicht entnehmen“, so W. Dehnert in einer weiteren Abwägung des Sachverhalts.

⁸ Zur Definition der Feature-Form im Fernsehen vgl. Peter Zimmermann: Dokumentarfilm, Reportage, Feature. Zur Stellung des Dokumentarfilms im Rahmen des Fernseh-Dokumentarismus. In: Heinz-B. Heller und Peter Zimmermann (Hg.): Bilderwelten – Weltbilder. Dokumentarfilm und Fernsehen. Marburg 1990, S. 99-113; hier insbes. S. 100-102 sowie die Literaturverweise in den dortigen Anmerkungen.

Neu bei 54

vorgestellt von Gerda Schurrer

Eigene und fremde Kultur im Film

Dehnert, Walter: Zoom und Totale. Aspekte eigener und fremder Kultur im Film.

Marburg: Arbeitskreis Volkskunde: 1999 , 155 S., ill., graph. Darst.

Signatur: 54/LB 33000 D332 Z8

Der Ursprung dieser Aufsatzsammlung ist in einer Lehrveranstaltung der Goethe-Universität Frankfurt/Main zu suchen. Die hier zusammengestellten Artikel betrachten das Medium „Film“ als Kulturvermittler. Nicht nur wissenschaftlich geprägte Filme, sondern auch Fernsehfilme des ZDF stehen zur Diskussion. Besondere Bedeutung kommt hierbei der Filmanalyse zu.

Nationale Identität der Deutschsprachigen in Tirol

Cole, Laurence: „Für Gott, Kaiser und Vaterland“: nationale Identität der deutschsprachigen Bevölkerung Tirols 1860–1914.

Frankfurt am Main: Campus-Verlag 2000, 552 S., ill.

(Studien zur historischen Sozialwissenschaft, 28)

Signatur: 54/LB 52160 C689

Die hier vorgelegte Sozial- und Kulturgeschichte der deutschsprachigen Bevölkerung Tirols zeigt auf, wie sich deutsche, österreichische und tiroler Identitäten ausbilden können. Im Vordergrund steht – und dies ist für den Volkskundler besonders interessant – die regionale Festkultur.

Historische Wohnkultur in Norddeutschland

Historische Wohnkultur in Norddeutschland: Erfahrungsberichte zur Dokumentation ländlicher Möbel. Hrsg. v. Thomas Schürmann

Stade: Landschaftsverb. d. ehem. Herzogtümer Bremen u.a.: 2001, 154 S., ill. (Beiträge zur Geschichte und Kultur des Elbe-Weser-Raumes, 1)

Signatur: 54/LC 11020 S385

In verschiedenen Teilen Norddeutschlands werden im Rahmen der historischen Wohnkultur ländliche Möbel erforscht. Das vorliegende Werk nimmt diese Form kultureller Grundlagenforschung ins Blickfeld. Kulturwissenschaftler berichten von Ihrer Arbeitsweise. Interessant ist an dieser Publikation, daß es sich um den ersten Erfahrungsbericht dieser Art handelt.

Frauenleben in Prag

Iggers, Wilma Abeles: Frauenleben in Prag: ethnische Vielfalt und kultureller Wandel seit dem 18. Jahrhundert.

Wien: Böhlau 2000, 427 S., ill.

Signatur: 54/LB 44310 I24

Der „Prager Kreis“ wird im allgemeinen nur mit Aufzeichnungen und Briefen bekannter Männer wie beispielsweise Franz Kafka verbunden . Dieses Buch enthält jedoch Biographien von Frauen, etwa Bozena Nemcova, Berta Fanta, Milena Jesenska u.a., die in ihrem Wirken den Männern der damaligen Zeit in keiner Weise nachstanden.

Reiseerinnerungen aus China und Japan

Krayer, Adolf: Als der Osten noch fern war : Reiseerinnerungen aus China und Japan 1860–69. Hrsg. v. Paul Hugger.

Basel: Schweizer. Ges. f. Volkskunde 1995, 421 S., ill.

(Das volkskundliche Taschenbuch, 7)

Signatur: 54/LB 56430 K89

Der Basler Seidenkaufmann Adolf Krayer hat handschriftliche Texte hinterlassen, die seinen Aufenthalt in Shanghai sowie seine Reisen nach China und Japan beschreiben. Krayer erweist sich als vorzüglicher Beobachter, der feinfühlig auf die fremden Kulturen eingeht. Es ist ein Glücksfall, daß er ein Fotoalbum hinterließ, welches seine Berichte auch in Bildern dokumentiert.

Volksfrömmigkeit und Alltagskultur

Skvarics, Helga: Volksfrömmigkeit und Alltagskultur. Zum Stiftungsgeschehen Wiener Neustädter Bürger im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit (14. Jh.–16. Jh.).

Frankfurt am Main: Lang, 2000, 247 S.

(Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs, 15)

Zugl. Diss. Wien 1998

Signatur: 54/LC 38160 S629

Erst das Verstehenlernen der Welt des 14. bis 16. Jahrhunderts ermöglicht es dem Leser, die Grundlagen der Volksfrömmigkeit zu erfassen. Anhand von Testamenten und Quellen wird das religiöse Leben der Wiener Neustädter Bürger beleuchtet und der Bezug zu ihren Verhaltensweisen hergestellt.

Kirchspiel in der Lüneburger Heide

Wendler, Ulf: Ländliche Gesellschaft zwischen Kirche und Staat. Das Kirchspiel Suderburg in der Lüneburger Heide 1600–1830.

Suderburg: Landschaftsmuseum 1999, 278 S., Kt., ill.

Zugl. Diss. Hamburg 1998

Signatur: 54/LB 40040 W471

Dieses Buch erzählt die Geschichte von sieben Dörfern und ihren Bewohnern in der Lüneburger Heide zwischen 1600 und 1830. Das Leben der Menschen veränderte sich grundlegend von einer fast ganz bäuerlichen Bevölkerung in eine überwiegend nicht-agrarisch ausgerichtete Gesellschaft. Die dadurch entstandenen Probleme werden in dieser Dissertation gründlich behandelt.

Augsburg

Institut für Europäische Kulturgeschichte

Eichleitnerstr. 30 / 86159 Augsburg / Tel.: 0821-5985840 / Fax.: 0281-5985850

eMail: susanne.empl@iek.uni-augsburg.de

Internet: <http://www.Uni-Augsburg.DE/institute/iek/index.htm>

Vorträge:

- 14.01.02, 18:15 Uhr Macht und Ohnmacht: Die fürstliche Witwe im Spiegel der Funeralwerke der Frühen Neuzeit
(Dr. Jill Bepler, Wolfenbüttel)
Ort: Universität Augsburg, Hörsaal 2106
- 28.01.02, 18:15 Uhr I nuovi indirizzi dl pensiero storico nel secolo di Federico II.
(Prof. Dr. Giorgio Cracco, Trient)
Ort: Universität Augsburg, Hörsaal 2106

Universitätsbibliothek Augsburg

Universitätsstraße 22 / 86159 Augsburg / Tel.: 0821-598 5300 / Fax.: 0821-598 5354

Internet: <http://www.presse.uni-augsburg.de/unipressinfo>

Ausstellung:

- 14.11.01- 07.12.01 „LIMA- Lebenswelten einer Metropole“
Fotografien 1998-2001
(Kathrin Golda-Pongratz)
Ort: Universitätsbibliothek Augsburg, Foyer

Landratsamt Augsburg

Prinzregentenplatz 4 / 86150 Augsburg

Wanderausstellung:

- bis 05.12.01 „Wer hält die Fäden in der Hand“ -
Ein Berufsbild der Frau zu Beginn des 20.
Jahrhunderts im Textilzentrum Augsburg

Jüdisches Kulturmuseum Augsburg

Halderstraße 6-8 / 86150 Augsburg

Öffnungszeiten: Di.-Fr.: 9:00-16:00 Uhr / So.: 10:00-17:00 Uhr

Ausstellung:

12.12.01 Eröffnung einer Werkausstellung zur Geschichte der Augsburger Synagoge

Vorträge:

05.12.01, 20:00 Uhr „Fritz Landauer und der moderne Synagogenbau“
(Dr. Sabine Klotz, Augsburg)

19.12.01, 20:00 Uhr „Der Nachlaß des Landauer-Kollegen Heinrich Lömpel“
(Agnes Maria Schilling, Augsburg)

09.01.02, 20:00 Uhr „Neue Synagogenprojekte. Die Entwürfe für München und Dresden“
(Architekturbüro Wandel, Höfer, Lerch; Saarbrücken)

16.01.02, 20:00 Uhr „Die jüdische Renaissance und der Synagogenbau in der Weimarer Republik“
(Prof. Dr. Michael Brenner, München)

23.01.02, 20:00 Uhr „Eine jüdische Schule in Berlin“
(Zwi Häcker, Berlin)

30.01.02, 20:00 Uhr „Synagogenarchitektur nach 1945“
(Dr. Salomon Korn, Frankfurt a. M.)

Alle Vorträge finden im Festsaal der Israelitischen Kultusgemeinde Augsburg in der Halderstraße 6-8 statt.

Führungen:

13.01.02/27.01.02/ Öffentliche Führungen durch die Synagoge
03.02.02, jeweils (Dr. Sabine Klotz, Dr. Beninga Schönhagen, Agnes Maria
11:00-12:00 Uhr Schilling)
Treffpunkt: Innenhof der Synagoge

Diözesanmuseum St. Afra

Kornhausgasse 3-5 / 86152 Augsburg / Tel.: 0821-3166333 / Fax.: 0821-3166339
eMail: museum.st.afra@t-online.de / Internet: <http://www.bistum-augsburg.de>
Öffnungszeiten: Di.-Sa.: 10:00-17:00 Uhr, So.: 14:00-17:00 Uhr

Vortrag:

07.12.01, 19:00 Uhr Archäologie im Augsburger Domviertel - Eine unendliche Geschichte

(Andreas Schaub M.A.)

Seit mehr als 100 Jahren versucht man der Frühgeschichte des Augsburger Domes näher zu kommen. Und bis heute bewahrt diese Keimzelle der heutigen Altstadt noch zahlreiche Geheimnisse. Die Stadtarchäologie konnte in den letzten zwei Jahren dem Boden einige Antworten entlocken, die natürlich aber auch wieder neue Fragen aufwerfen. Der Vortrag möchte den heutigen Forschungsstand vorstellen und von höchst interessanten Ergebnissen berichten. Vor allem für die spätromische Zeit (4./5. Jahrhundert) konnten in Hinblick auf Besiedlungsspuren neue Erkenntnisse gewonnen werden. Die Frage eines ersten Kirchenbaus der spätromisch-frühmittelalterlichen Zeit erhielt ebenfalls neue Nahrung. Spektakulär sind die neuen Vorschläge zur Rekonstruktion des karolingischen Domes aus der Zeit des hl. Simpert und vor allem die Überreste von Domkloster oder Bischofspfalz des 9./10. Jh.

Führung:

09./16.12.01,
14:30 Uhr

„Es weihnachtet“

(Rebekka Bartels)

Die Ankunft Gottes in der Gestalt Jesu war von der Spätantike an mit großer Intensität in der Kunst vertreten. Zu allen Zeiten ließen sich die Künstler von den Einzelheiten, die das Matthäus- und Lukasevangelium von der Geburt Christi berichten, inspirieren. Die Führung möchte anhand der

Altarbilder und Wandmalereien im Augsburger Dom und im Diözesanmuseum einen Einblick darüber geben, wie die Adventsereignisse von Künstlern unterschiedlicher Epochen dargestellt wurden. Hierbei ist der Wandel in den Darstellungen aufgrund sich verändernder geschichtlicher und religiöser Hintergründe besonders interessant.

Kulturhaus abraxas

Sommestr. 30 / 86156 Augsburg / Tel.: 0821-324-6356

Info: Kulturbüro der Stadt Augsburg / Bahnhofstraße 18 1/3a / 86150 Augsburg

Tel.: 0821-3243254 / Fax.: 0821-3243252

Veranstaltungen:

04.12.01 - 30.12.01

„Winter Wonderland“ - Das garantiert verrückteste Variété-Spektakel, das die Weihnachtszeit zu bieten hat!

(Chris Crazy)

Vorstellungen: Di.-Fr.: 20:30 Uhr, Sa./So.: 17:00 Uhr und 20:00 Uhr

Berlin

Museum Europäischer Kulturen

Im Winkel 6-8 / 14195 Berlin (Dahlem) / Tel.: 030-839 01295 oder 030- 839 0101

Fax.: 030-839 01283 / eMail: mek@smb.spk-berlin.de

Ausstellungen:

bis 06.01.02

„Geheimnisse der Weihnachtszeit“ - Adventskalender aus hundert Jahren

Das Museum Europäischer Kulturen lädt mit einer Ausstellung in die bunte Welt der Adventskalender ein. Adventskalender wurden vor kaum mehr als 100 Jahren zunächst in Deutschland hergestellt

und bald auch in anderen Ländern verbreitet. Sie sind nicht nur Brauchrequisit, sondern dienen als Werbeträger und Handelsartikel und werden zuweilen von Künstlern gestaltet. Entsprechend groß ist die Auswahl der ausgestellten Objekte. Sie reichen von Comic- und Fotokalendern bis hin zu Schokokalendern und originellen Mini-Geschenkbboxen.

- 21.12.01 - 10.03.02 „Finis poloniae 1831“ - Polnisches Schicksal, deutsches Gemüt und europäische Solidarität
Aus Anlaß der Wiedereröffnung der Alten Nationalgalerie zeigt das Museum Europäischer Kulturen diese Ausstellung. In Paris entfachte im Juli 1830 ein Aufstand gegen die konservative Regierung der Bourbonen eine Revolutionswelle, die ganz Europa überrollen sollte. Die Aufstände erhoben sich gegen die restaurativen Monarchien oder - wie in Polen - gegen die fremden Okkupanten. Dieser Kampf um die Freiheit löste eine Solidaritätsbewegung des liberalen Bürgertums in Europa aus. Im Jahre 1831 wurde in Warschau der Aufstand der Polen gegen die russischen Besetzer blutig niedergeschlagen.
- 17.11.01 - 13.01.02 Zum Stern! Weihnachtskrippen aus Europa
Ort: Mittelrhein-Museum Koblenz
- 11.11.01 - 27.01.02 Reklamekunst auf Sammelbildern um 1900
Ort: Nordfriesisches Museum Ludwig-Nissen-Haus Husum
- 24.11.01 - 27.01.02 Maria Louise Kaempffe - eine schlesische Scherenschnittkünstlerin
Ort: Stadtmuseum Holzminde

Jüdisches Museum Berlin

Lindenstraße 9-14 / 10969 Berlin / Tel.: 030-30 2 59 93 300 / Fax: 030-30 2 59 93 400
eMail: info@jmberlin.de / Internet: <http://www.jmberlin.de>

Themenführungen: Das Jüdische Museum Berlin präsentiert in seiner Dauerausstellung die Geschichte der Juden in Deutschland vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Die Ausstellung ist nach chronologischen Epochenbildern gegliedert, zu denen einzelne, an Themen orientierte Führungen angeboten werden: Die jüdische Welt im Mittelalter - Land- und Hofjuden - Moses Mendelssohn und die Folgen - Jüdisches Leben, jüdische Traditionen - Das Judentum wird „deutsch“ - Tag- und Nachtseiten der Emanzipation - Die „private“ Seite der Emanzipation - Aufbruch in die Moderne/Juden im Kaiserreich - Reaktionen deutscher Juden auf den Nationalsozialismus - Mit Siebenmeilenstiefeln durchs Museum.

Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität Berlin

Schiffbauerdamm 19 / 10117 Berlin

Tagung:

19.04.02 - 20.04.02 Ethnographisches Arbeiten in Berlin in den letzten 50 Jahren

Ausgangspunkte nach 1945 sollen ausgelotet sowie eine Bestandsaufnahme von Ausbildung, Forschung, musealer Praxis und öffentlicher Wirksamkeit geleistet werden. Es sollen Tendenzen der Volks- und Völkerkunde und benachbarter Fächer reflektiert werden. Die Wirkungsweisen der Fachdisziplinen im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, Austausch und Wechselwirkung zwischen beiden deutschen Staat sollen analysiert werden. Es gilt vor allem danach zu fragen wie sich die

heutigen Institute und Museen in der Öffentlichkeit und im gesellschaftlichen Kräftespiel positionieren, Wirksamkeit erreichen und zukunftsweisende Ideen und Projekte entwickeln können.

Bielefeld

Historisches Museum Bielefeld

Ravensberger Park 2 / 33607 Bielefeld / Tel.: 0521-51 3630/3635 / Fax.: 0521-516745

eMail: historisches.museum@bielefeld.de

Öffnungszeiten: Mi.-Fr.: 10:00 -17:00 Uhr / Sa., So.: 11:00 -18:00 Uhr

Ausstellungen:

bis 30.12.01

Aus Bielefeld in die Welt - 125 Jahre Anke-Werke
Im Jahre 1876 gründete Carl Schmidt eine Nähmaschinenfabrik in Bielefeld, die sich später zu einem der größten Industrieunternehmen der Stadt entwickelte. Die Anker-Werke, die neben den Nähmaschinen auch Fahrräder, Motorräder, Buchungs- und Frankiermaschinen sowie weitere feinmechanische Arbeiten herstellten, wurden weltweit vor allem durch ihre Registrierkassen bekannt. Später gehörte die Firma zu den Pionieren der elektronischen Datenverarbeitung in Deutschland. Der Konkurs der Firma 1976 traf die Region hart und unvorbereitet. Die Ausstellung breitet die Geschichte der Anker-Werke anhand ihrer Produkte aus und blickt über einen Zeitraum von 100 Jahren hinter die Kulissen eines großen Unternehmens, das den Strukturwandel in der deutschen Metallindustrie beispielhaft erkennen läßt.

bis 06.01.02

Historisches Blechwerkzeug

Blechspielzeug ist längst zum begehrten Sammlerobjekt geworden. Die Sammlung

- Dammann umfaßt viele Exemplare von der Jahrhundertwende bis in die 1960er Jahre, wobei der Schwerpunkt auf technischem Spielzeug liegt. Manches Stück imponiert durch einen raffinierten oder in seiner Simplizität überzeugenden Bewegungsmechanismus. Motorräder, Autos, Flugzeuge, Schiffe, ja sogar Weltraumfahrzeuge zeigen den nostalgischen Charme einer Welt im kleinen, die heute wieder großes Interesse findet.
- 27.01.02 - 17.03.02 Vernichtungskrieg - Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944
- Die vom Hamburger Institut für Sozialforschung zusammengestellte Ausstellung liegt nun in einer Neukonzeption vor. Selten hat eine Ausstellung so polarisiert und ein derart starkes Medienecho hervorgerufen. Die neue Präsentation zieht einzelne Themenkomplexe wie „Partisanenkrieg“, „Kriegsgefangene“, „Deportation von Zivilisten“ und „Völkermord“ vor. Sie dokumentiert auch die bisherige Geschichte der Wehrmachtsausstellung und die kritischen Stimmen, die letztlich zu einer Revision der ursprünglichen Ausstellung geführt haben.
- 09.06.02 - 29.09.02 Kaufschön - Textilveredlung in Ostwestfalen-Lippe
- Die klassischen Methoden der Textilveredelung - Bleichen, Appretieren, Färben und Drucken - sind viel weniger bekannt als die Herstellung der Gewebe selbst. Ostwestfalen gehörte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den wichtigsten Leinenbleichregionen Europas. Durch moderne chemische Bleichverfahren nahm das Gewerbe einen Aufschwung und förderte die Industrialisierung der traditionellen Textilproduktion. Die Ausstellung zeigt das Thema in seinen kultur-, sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Bezügen bis zur Gegenwart und klammert auch den wichtigen Aspekt der Umweltbelastung nicht aus.

Bietingheim-Bissingen

Stadtmuseum Hormoldhaus

Hauptstraße 57 / 74321 Bietingheim-Bissingen / Tel.: 07142-74 363,-74352 / Fax.: 07142-74 353
eMail: kulturamt@bietingheim-bissingen.de / Internet: <http://www.bietingheim-bissingen.de>
Öffnungszeiten: Di., Mi. & Fr.: 14:00-18:00 Uhr, Do.: 14:00-20:00 Uhr, Sa. & So.: 11:00-18:00 Uhr

Ausstellung:

bis 17.02.02

„Liebenswerte Spielgefährten“ - Puppen aus der Sammlung der Gerda Ott

Puppen gehören zu den ältesten Spielzeugen der Menschheit. Schon in vorgeschichtlicher Zeit begann die gemeinsame Geschichte von Menschen und Puppen, wie erhaltene Kult- und Grabfiguren zeigen. Die Ausstellung erzählt die Geschichte deutscher Puppen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und stellt dabei die Produkte namhafter Hersteller wie Kämmer & Reinhardt, Armand Marseille, Simon & Halbig, Kestner, Schildkröt oder Käthe Kruse vor.

Burglengenfeld

Oberpfälzer Volkskundemuseum

Berggasse 3 / 93133 Burglengenfeld / Tel.: 09471-7018 42 / Fax.: 09471-701845
eMail: Stadt_Burglengenfeld@t-online.de / Internet: <http://www.burglengenfeld.de>
Öffnungszeiten: Di., Mi., Fr.: 14:00-18:00 Uhr / Do.: 14:00-20:00 Uhr / Sa., So.: 11:00-18:00 Uhr

Ausstellung:

bis 06.01.02

Alte Kinder- und Bilderbücher
(aus der Sammlung von Karl Bauer, Velden bei Landshut)

Seit vielen Jahrzehnten trägt der engagierte Privatsammler Karl Bauer gemeinsam mit seiner Frau Edith populäre, aber auch aufwendig von

Künstlern gestaltete Kinder- und Bilderbücher des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zusammen. Mehrere hundert liebevoll illustrierte und sorgfältig gedruckte Märchen-, Lieder- und Belehrungsbücher sind so zusammen gekommen, die erstmals in einer eigenen Sonderausstellung gezeigt werden.

Deggendorf

Handwerksmuseum

Maria-Ward-Platz 1 / 94469 Deggendorf / Tel.: 0991-2960-555 / Fax.: 0991-2960-559
eMail: museen@deggendorf.de / Internet: <http://www.deggendorf.de/museen>
Öffnungszeiten: Di.-Sa.: 10:00-16:00 Uhr / So.: 10:00-17:00 Uhr

Ausstellung:

bis 06.01.02

Gefäß, Plastik, Glas
(Bernhard Schagemann)

Stadtmuseum

Östlicher Stadtgraben 28 / 94469 Deggendorf / Tel.: 0991-2960555 / Fax.: 0991-2960559
eMail: museen@deggendorf.de / Internet: <http://www.deggendorf.de/museen>
Öffnungszeiten: Di.-Sa.: 10:00-16:00 Uhr / So.: 10:00-17:00 Uhr

Sonderausstellung: „Heiliges Theater“

14 Szenen mit mehr als 200 Figuren umfaßt die barocke Jahreskrippe der Pfarrei Mariä Himmelfahrt. Ausdrucksvolle Gesichter und liebevoll gestaltete Details zeugen von der hochwertigen künstlerischen Arbeit, die zum großen Teil wohl im 18. Jahrhundert entstanden ist. Seit mehr als fünf Jahren haben Ute Keller und Margarethe Veith an der Restaurierung der Krippe gearbeitet.

Detmold

Lippisches Landesmuseum Detmold

Ameide 4 / 32756 Detmold / Tel.: 05231-99 25 0 / Fax.: 05231-99 25 25

eMail: mail@lippisches-landesmuseum.de / Internet: <http://www.lippisches-landesmuseum.de>

Öffnungszeiten: Di.-Fr.: 10:00-18:00 Uhr, Sa./So.: 11:00-18:00 Uhr

Ausstellung:

bis 06.01.02

„Von Acryl bis Zement“- Das Möbeldesign und sein Material im 20. Jahrhundert

Unter diesem Titel findet eine Möbelausstellung statt, bei der das Material als ästhetische, funktionale und konstruktive Innovation und Herausforderung im Mittelpunkt steht. Anhand von sechzig Möbeln - alles Leihgaben hochberühmter oder auch wenig bekannter Entwerfer - soll beispielhaft gezeigt werden, wie neue Werkstoffe und altbewährte Materialien als gestalterische Herausforderung wirken können.

Eppingen

Babuschka-Theater

Leiergasse 17 / 75031 Eppingen / Tel.: 07262-7963 / Fax.: 07262-3049

Aufführung:

12.12.01

Märchen von Winter und Schnee
(für Erwachsene)

Kurs:

01.02.02 - 03.02.02

Einführung ins therapeutische Puppenspiel

Erlangen

Stadtmuseum Erlangen

Martin-Luther-Platz 9 / 91054 Erlangen / Tel.: 09131-862300, -862408

Internet: <http://www.gesch.med.uni-erlangen.de>

Öffnungszeiten: Di. & Mi.: 9:00-13:00 Uhr & 14:00-17:00 Uhr / Do. & Fr.: 9:00-13:00 Uhr

Sa. & So.: 11:00-17:00 Uhr

Ausstellungen:

bis 13.01.02

Adenauer-Dokumentation, Porträts, Karikaturen.
Werke von Oskar Kokoschka, Amo Breker, Gerhard
Marcks, Salvador Dali, Ernst Fuchs, Peter
Herkenrath u.a.

Die Ausstellung umfaßt eine umfangreiche
Dokumentation zu Leben und Werk Konrad
Adenauers, dessen Geburtstag sich 2001 zum 125.
Mal jährt.

17.03.02

Eröffnung des Ausstellungsbereichs Vorgeschichte
und Altstadt Erlangen im Kellergeschoß des
Stadtmuseums

14.04.02 - 23.06.02

Jugendjahre - Teens und Twens zwischen 1950 und
2000 (Fotos aus den Bildarchiven der dpa)

08.06.02

Nacht der Sinne: Mittelalterliches Gelage im
Museumshof

Hamburg

Museum für Völkerkunde

Rothenbaumchaussee 64 / 20148 Hamburg / Fax.: 040-42848 2242

Internet: <http://www.voelkerkundemuseum.com>

Öffnungszeiten: täglich 10:00-18:00 Uhr / Do.: 10:00-21:00 Uhr

Sonderausstellung:

bis 01.04.02

„Hexenwelten“

Irsee

Schwaben Akademie Irsee

im Schwäbischen Tagungs- und Bildungszentrum Kloster Irsee / Klosterring 4 / 87660 Irsee
Tel.: 08341-906-661 / Fax.: 08341-906-669 / eMail: Schwabenakademie@Kloster-Irsee

Tagungen:

- | | |
|---------------------|--|
| 23.02.02 - 24.02.02 | Lebensbilder in Schwaben. Bildnisse und Quellen der Geschichte und Kunst |
| 26.01.02 | Historische Handwerkstechniken.
XII. Arbeitstagung der historischen Vereine und Heimatvereine in Schwaben |
| 01.03.02 - 03.03.02 | Der Baum in der Mitte des Gartens. Bäume in Mythen, Träumen und Märchen |
| 19.04.02 - 21.04.02 | Der Garten im Wandel der Jahreszeiten. Gestaltung eines lebendigen und attraktiven Gartens rund um's Jahr |

Seminare:

- | | |
|---------------------|---|
| 07.12.01 - 09.12.01 | Kultur kompakt im Überblick: Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts |
| 21.06.02 - 23.06.02 | Kultur kompakt im Überblick: Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts |

Kaufbeuren

Verkehrsverein Kaufbeuren e.V.

Kaiser-Max-Str. 1 / Rathaus / 87600 Kaufbeuren / Tel.: 08341-40405 / Fax.: 08341-73962
eMail: tourist-info@kaufbeuren.de / Internet: <http://www.kaufbeuren.de/tourismus>

Veranstaltungen:

- | | |
|---------------------|--|
| 08.12.01 - 16.12.01 | „Der Kaufbeurer Weihnachtsweg 2001“.
Puppenstuben ausgestellt in verschiedenen
Schaufenstern in der Innenstadt |
|---------------------|--|

- 09.12.01, 16:00 Uhr Puppentheater: „Die Sterntaler“ mit Stabfiguren
(Puppenspielverein, Wagenseilstr. 14a)
- 14.12.01, 19:00 Uhr „Kaufbeurer Advent“ - alpenländische Volksmusik,
Lieder und Geschichten zur Advents- und
Weihnachtszeit

Krumbach

Forschungs- und Beratungsstelle für Trachten und Kleidungskultur in Schwaben

Landauer-Haus / Hübener Str. 15 / 86381 Krumbach / Tel.: 08282-828389 / Fax.: 08282-828387
eMail: Trachtenberatung@t-online.de / Internet: <http://www.Bezirk-Schwaben.de/Trachtenberatung.html>
Öffnungszeiten: Mo.-Fr.: 9:00-12:00 Uhr

Kurse:

- 01.12.01, 14:00 Uhr Klöppeln von Gold- und Silberspitze
(Kursleitung: Hermine Hartmann, Tel.: 08291-790829)
- bis 03.12.01 Mieder (Schnursteppmieder)
(Kursleitung: Margit Hummel, Tel.: 0821-606650)

Mannheim

Reiss-Museum Mannheim

Zeughaus C 5 / 68159 Mannheim / Tel.: 0621-293 3151 / Fax.: 0621-293 9539
eMail: reissmuseum@mannheim.de / Internet: <http://www.reiss-museum.de>
Öffnungszeiten: Di., Do., Fr. & Sa.: 10:00-17:00 Uhr, Mi.: 10:00-21:00 Uhr, So. & Feiertage 10:00-18:00 Uhr

Ausstellungen:

- bis 27.01.02 „Europas Mitte um 1000“
Für die Ausstellung erstellten die Archäologen,
Historiker und Kunsthistoriker in enger
Zusammenarbeit über die politischen Grenzen

hinweg nach neuesten Forschungsergebnissen ein Bild von der Integration des Westslawen und Ungarn in das christlich-lateinische Abendland.

Memmingen

Städtisches Kulturamt Memmingen

Gebäude Grimmelhaus / Ulmer Str.19 / 87700 Memmingen / Tel.: 08331-850-0 / Fax.: 08331-850-149

Veranstaltungen:

- | | |
|---------------------|---|
| 06.01.02, 17:00 Uhr | Kryptakonzert mit weihnachtlichen Weisen und Geschichten. Das Kerker-Ensemble aus dem Oberallgäu
Ort: Stadtpfarrkirche St. Josef |
| 17.02.02, 17:00 Uhr | Johann Sebastian Bach. Sonaten für Flöten und Cembalo.
Ort: Stadtpfarrkirche St. Josef, Krypta |
| 15.03.02, 20:00 Uhr | Lehrerkonzert der Städt. Sing- und Musikschule Memmingen.
Ort: Stadthalle, kleiner Saal |
| 24.04.02, 20:00 Uhr | 6. Meisterkonzert des Theater- und Kulturvereins Memmingen e.V.: King' Singers.
Ort: Frauenkirche |
| 21.06.02 - 07.07.02 | Memminger Meile 2002 - Kultursommer der Stadt Memmingen |

Minden

Mindener Museum

Ritterstraße 23-33 / 32423 Minden / Tel.: 0571-89-331/-316

Öffnungszeiten: Di.-Fr.: 11:00-17:00 Uhr / Sa. & So.: 11:00-18:00 Uhr

Ausstellung:

bis 30.12.01

Zauberwelt der Taschenspieler

In Frankreich werden 1837 zum ersten Mal Zauberkästen erwähnt. Die französischen Zauberkästen um die Jahrhundertwende fallen besonders durch ihre aufwendige Formgebung und Ausstattung auf. Bereits seit 30 Jahren sammelt der prominente Zauberkünstler Wittus Witt. Seine Zaubersammlung gilt als eine der größten und umfangreichsten der Welt. Eine exklusive Auswahl der Exponate wird in der Ausstellung zu sehen sein.

16.12.01,
11:00-18:00 Uhr

Erzgebirgischer Weihnachts- und Spielzeugmarkt. Kunsthandwerker aus dem Erzgebirge präsentieren ihre Erzeugnisse

München

Kulturreferat der Landeshauptstadt München

Fachgebiet Volkskultur / Burgstr. 4 / 80331 München / Tel.: 089-23324379 / Fax.: 089-23325619

Vortrag:

11.01.02, 20:00 Uhr

Bilder vom Jesulein - Zur Kulturgeschichte des Fatschenkindes (Lichtbildervortrag)

Ort: Karmeliterkirche, Karmeliterstr. 1, Ecke Promenadeplatz

Veranstaltungen:

- 24.12.01 Sendlinger Mordweihnacht-Fackelzug
 Aufbruch kurz vor Mitternacht vor dem Lokal „Sendlinger
 Augustiner“, Alramstr. 24
- 02.02.02, 19:30 Uhr Münchner Redouten- Ball der Fiaker und
 Schaukelburschen
 Ort: Alter Rathaussaal, Marienplatz
- 09.02.02, 19:30 Uhr Ball der Waschermadl und Kammerkätzchen
- 10.05.02, 19:30 Uhr 11. Münchner Coupletsingen
 Ort: Hofbräukeller, Innere Wiener Str. 19
- 17.05.02, 19:30 Uhr Maitanz
 Ort: Alter Rathaussaal, Marienplatz
- 21.06.02, 20:00 Uhr Sommerkonzert des Münchner Männerchors
 Ort: Alter Rathaussaal, Marienplatz

**Institut für deutsche und vergleichende Volkskunde der
Universität München**

Ludwigstr. 25 / 80539 München / Tel.: 089-2180-2348 / Fax.: 089-2180-3507
Internet: <http://www.fak12.uni-muenchen.de/vkde>

Veranstaltung:

- 16.01.02 „Rekombinante Praxen, praktische Kombinate und
 gekochte Haxen - V. Volkskundliche Kultfilmnacht“
 Arbeit, Gemeinschaft und Nahrung im
 volkskundlichen Film des 20. Jahrhunderts
 (gemeinsame Veranstaltung des Fachs Volkskunde der
 Universität Augsburg und des Instituts für deutsche und
 vergleichende Volkskunde der Universität München)

Vorträge:

- 05.12.01, 19:00 Uhr „Woody, Buzz Lightyear & Co.“ - Vom Umgang mit
 Sachen
 (Walter Leimgruber, Basel)
 Ort: Hörsaal E 021

30.01.02, 19:00 Uhr Leben mit den Toten. Geisterglauben und
Spiritismus in Deutschland 1770-1900
(Diethart Sawicki, Bielefeld)
Ort: Hörsaal E 021

Staatliches Museum für Völkerkunde München

Maximilianstraße 42 / 80538 München / Tel.: 089-210136-0 / Fax.: 089-210136-47
Internet: <http://www.stmukwk.bayern.de/kunst/museen/voelkerk.html>
Öffnungszeiten: Di.-So.: 9:30-17:15 Uhr

Sonderausstellung:

bis 06.01.02 Albanien - Reichtum und Vielfalt alter Kultur
Die Ausstellung lenkt die Aufmerksamkeit auf
Unbekanntes, Verborgenes. Reichtum und Vielfalt
der Geschichte, Kunst und Kultur Albaniens werden
vor Augen geführt, kulturelle und historische
Hintergründe der gegenwärtigen Spannungen
werden beleuchtet.

Deutsches Museum

Museumsinsel 1 / 80538 München / Tel.: 089-21791 / Fax.: 089-2179-324
Automat. Tel.-Auskunft: 089-2179433 / Internet: <http://www.deutsches-museum.de>
Öffnungszeiten: täglich 9:00-17:00 Uhr

Sonderausstellungen:

bis 06.01.02 Geheimdienst Dokumente zum deutschen
Atomprogramm 1938-1945
10.12.01 - 30.06.02 Nobel - Sonderschau anlässlich 100 Jahre Nobel

Führungen:

bis April 2002 Einführung in den Sternenhimmel
Di. & Fr.: Beobachtungsabende in der Sternwarte Ost
20:00-22:00 Uhr (Eintritt ist kostenfrei)
12.12.01, 18:00 Uhr Führung Brückenbau
19.12.01, 18:00 Uhr Führung Landverkehr

Sondervorführungen:

11.12.01, 14:00 Uhr Montage-Technik - Ein Spezialverfahren zur
Verbindung von verschiedenfarbigen Gläsern
(2. OG, neben der Altamira-Höhle)

Vorträge:

19.12.01, 19:00 Uhr Debatte: Ursprung des Lebens
(Professoren aus den unterschiedlichsten
Fachbereichen nehmen teil)

19.12.01, 10:00 Uhr Vom Kristall zum Chip - Mikroelektronik
(Norma Schwärzer)

Lesung:

12.12.01, 18:00 Uhr Die Italienische Reise - Lesung aus Goethes
Reisebericht
(Norma Schwärzer)

Oberschönenfeld

Schwäbisches Volkskundemuseum

86459 Gessertshausen / Tel.: 08238-30010 / Fax.: 08238-300110

eMail: svo1@s-planet.de / Internet: <http://www.schwaebisches-volkskundemuseum.de>

Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-17:00 Uhr

Sonderausstellung:

01.12.01 - 07.04.02 Volkskunst aus Wachs- Kerzen, Krippen,
Christkindle

Kaum ein Material hat in der Volkskunst einen vielfältigeren Formenschatz und eine stärkere Symbolkraft entwickelt als Wachs. Insbesondere im Bereich der Volksfrömmigkeit ist es bis heute wesentlicher Bestandteil des Brauchtums. Einen weiteren Schwerpunkt der Ausstellung bildet das Wachs im Wallfahrtswesen, aufgezeigt unter anderem mit Exponaten aus dem Umfeld der heiligen Crescentia von Kaufbeuren.

Rain

Heimatmuseum Rain

Oberes Eck 3 / 86641 Rain/Lech / Tel.: 09090-703-0 / Fax.: 09090-4529

Internet: <http://www.rain.de>

Öffnungszeiten: So.: 14:00-16:00 Uhr

Ausstellungen:

bis 12.12.01 Weihnachtsmarkt

bis 03.03.02 „Wer den Pfennig ehrt...“ - Vom Sparen und vom
Geld. Sonderausstellung zur Währungsumstellung

März bis August 2002 „Es klappert die Mühle“

Speyer

Historisches Museum der Pfalz

Domplatz / 67324 Speyer / Tel.: 06232-13250 / Fax.: 06232-132540

eMail: info@museum.speyer.de oder jumus@museum.speyer.de

Internet: <http://www.museum.speyer.de>

Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-18:00 Uhr / Mi.: 10:00-19:00 Uhr

Ausstellungen:

bis 07.04.02 EisZeit - Mensch, Mammut und Naturgewalten
Unternehmen Sie eine Entdeckungsreise in die
Eiszeit. Über 800 Originale und Repliken sowie eine
spannende Inszenierung verdeutlichen die
faszinierende Welt des Eiszeitalters, das vor 2,4
Millionen Jahren begann und vor 11.500 Jahren
endete.

bis 28.04.02 Neues Sehen - Fotografien von Wolfgang
Reisewitz
Die Ausstellung zeigt 72 fotografische Werke von
Wolfgang Reisewitz aus der Zeit von 1939 bis 1992.

Im Mittelpunkt stehen die Fotografien der Nachkriegszeit, darunter auch Werke, die während Reiseswitz' Mitgliedschaft bei der Fotografengruppe „fotoform“ entstanden.

bis 31.03.02

Kellerwirtschaft vor 100 Jahren

Im historischen Ambiente des „Tiefen Kellers“ im Weinmuseum werden rund 100 Exponate aus dem letzten Jahrhundert zum Bereich des Kellers präsentiert. Sie geben einen Eindruck von den historischen Formen der Kellertechnik.

Stuttgart

Württembergisches Landesmuseum

Altes Schloß / Schillerplatz 6 / 70173 Stuttgart / Tel.: 0711-2790 / Fax.: 0711-279-3499

Öffnungszeiten: Di.: 10:00-13:00 Uhr / Mi.-So.: 10:00-17:00 Uhr

Ausstellung:

29.11.01 - 06.01.02 Die Neapolitanische Krippe

Führungen:

02.12.01, 11:00 Uhr Die frühen Musikinstrumente und ihre kunstvollen Gehäuse

(Ulrike Vogelmann M.A.)

09.12.01, 13:00 Uhr Die Schloßkirche - Kleinod im Alten Schloß
(Heide Quandt)

16.12.01, 11:00 Uhr Weihnachtsdarstellungen auf Altären und als Krippe
(Birgit Leupold)

Ulm

Deutsches Brotmuseum Ulm

Salzstadelgasse 10 / 89073 Ulm / Tel.: 0731-69955 / Fax.: 0731-6021161
eMail: info@brotmuseum-ulm.de / Internet: <http://www.brotmuseum-ulm.de>
Öffnungszeiten: Mo.-So.: 10:00-17:00 Uhr / Mi.: 10:00-20:30 Uhr

Ausstellungen:

- | | |
|---------------------|--|
| 02.12.01 - 10.02.02 | Bilderschatz auf historischen Gebäckmodellen |
| 02.12.01 - 30.12.01 | Weihnachtsmarkt im Deutschen Brotmuseum |
| 23.02.02 - 28.04.02 | Panificio - Bäckerei - Boulangerie |
| | Die Malerin Sabine Frank stellt in der Ausstellung auf Kanzleipapier gemalte Brote und Gebäck aus Italien, Deutschland und Frankreich dar. |

Ursberg

Klostermuseum

Klosterhof 2 / 86513 Ursberg / Tel.: 08281-92-2121 oder 29-2124 / Fax: 08281-92-1003
Internet: <http://www.ursberg.de>

Ausstellungen:

- | | |
|---------------------|---|
| 01.12.01 - 31.02.02 | Wachsjesulein in verschiedener Ausführung und Krippenfiguren |
| 01.02.02 - 31.03.02 | Dekorative Malereien auf Seide von Sr. M. Paula Sailer, Ursberg |
| 01.04.02 - 31.05.02 | In verschiedenen Techniken verzierte Ostereier |
| 01.06.02 - 31.07.02 | Zierliche Kassetten, Schatullen usw. |

Wien

Museum für Völkerkunde

Neue Burg / Heldenplatz / 1014 Wien / Tel.: (0043) 534-30 / Fax.: (0043) 5355320

eMail: v*@ethno-museum.ac.at / Internet: <http://www.ethno-museum.ac.at>

Öffnungszeiten: täglich außer Di.: 10:00-18:00 Uhr

Ausstellungen:

- | | |
|--------------|---|
| bis 27.01.02 | „Glück, Reichtum, Gesundheit“- Wünsche für das Leben (Aktuelle koranische Volksmalerei) |
| bis 04.12.01 | „Von der Intensität des Diversen“ - Frauentücher aus Tunesien |

Kunsthistorisches Museum

Hauptgebäude / Maria-Theresien-Platz / 1010 Wien

Öffnungszeiten: täglich 10:00-18:00 Uhr / Do.: 10:00-20:00 Uhr

Ausstellung:

- | | |
|--------------|---|
| bis 13.01.02 | „Die Entdeckung der Welt - Die Welt der Entdeckungen“ (Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer) |
|--------------|---|

Verantwortlich: Stefanie Dorffmeister

Alle Angaben nach bestem Wissen, aber ohne Gewähr.

Bildnachweise und -rechte

Seiten 8, 9, 10, 11:

Riha, Karl: Commedia dell'arte. Frankfurt a.M. 1980, S. 13, 12, 22, 19, 11, 14, 43 (Seitenangaben in der Reihenfolge des Auftretens der Bilder im Text)

Seite 15:

Gordon, Mel: Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'arte. New York 1983, S. 30

Seite 16:

Beijer, Agne: Le Recueil Fossard. Paris 1981, Tafel XXI

Seite 19:

Hahn, Ronald M./Jansen, Volker: Kultfilme. Von „Metropolis“ bis „Rocky Horror Picture Show“. München 1985, S. 201

Seite 20 (links):

Esrig, David: Commedia dell'arte. Nördlingen 1985, S. 38f.

Seite 20 (rechts):

Beijer, Agne: Le Recueil Fossard. Paris 1981, Tafel XLI.

Alle Abbildungen sind wissenschaftliche Bildzitate!

